

TAMPEREEN YLIOPISTO

Reetta Kannas

”Great writer is always telling us many things, some of them
contradictory”

Queer, polyfonia ja tekijyys Michael Cunninghamin romaanituotannossa

Kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

KANNAS, REETTA: ”Great writer is always telling us many things, some of them contradictory” –

Queer, polyfonia ja tekijyys Michael Cunninghamin romaanituotannossa

Pro gradu -tutkielma, 119 s.

Kirjallisuustiede

Huhtikuu 2017

Tutkielma käsittelee yhdysvaltalaisen Michael Cunninghamin romaanituotantoa queer-narratologisesta näkökulmasta. Tavoitteeni on erottautua aiemmasta queer-teoreettisesta kirjallisuudentutkimuksesta, jossa keskitytään enimmäkseen kaunokirjallisuuden sisällön, kuten henkilöhahmojen ja juonen, analyysiin. Tuon queer-teemaisen kirjallisuuden tutkimiseen kerronnan keinojen analyysin. Voidaanko ajatella, että romaanien rakenteet tuottavat queer-teemoja? Tutkielmallani on myös rinnakkainen tavoite: samalla kun luon uudenlaista queer-narratologiaa, pyrin myös hahmottelemaan cunninghamilaista poetiikkaa.

Cunninghamin romaanien kerronnassa tekijä nousee voimakkaasti esiin. Sovellan työssäni monia tekijän tutkimisen teorioita, kuten Liesbeth Korthals Altesin (2014) eetoksen käsitettä, Mihail Bahtinin (1991) polyfonisen romaanin tekijäkäsitystä sekä Susan S. Lanserin (2005) tekijän ja tekstin ”minän” yhdistämisen teoriaa. Tutkielman kulussa osoitan, miksi en pidä retorisen kertomusteorian alaan kuuluvaa implisiittisen tekijän käsitettä relevanttina Cunninghamin romaanien kannalta. Tekijän lisäksi toinen keskeinen käsite on ääni, joka tutkielmassani liittyy tekijään. Tässä varsinkin Richard Aczelin (1998) äänen teoria sekä vapaan epäsuoran esityksen teoria ovat olennaisia.

Aloitan tutkielmani muotoilemalla Cunninghamin yleistä poetiikkaa. Keskityn aluksi niihin Cunninghamille tyypillisiin piirteisiin, jotka toistuvat useissa romaaneissa. Tässä yhteydessä muotoilen Cunninghamista hypoteettisen eetoksen. Tutkin myös sitä, voidaanko Cunninghamin viidessä romaanissa esiintyvää moniäänisyyttä ymmärtää bahtinilaisen polyfonian tai woolfilaisen modernismin kautta. Lisäksi paneudun romaanien homohahmoihin ja Cunninghamin tyyliin.

Käsiteltyäni ensin sitä, mikä on tyypillistä Cunninghamin romaaneille, syvennyn niihin piirteisiin, jotka tuntuvat poikkeavan Cunninghamin yleisestä poetiikasta. Ensin tutkin romaania *By Nightfall*, joka eroaa muusta Cunninghamin tuotannosta monella tavalla, kuten polyfonian suhteen. Tässä romaanissa myös tekijän auktoriteetti ja henkilöhahmon vapaus tematisoituvat kiinnostavalla tavalla, joten paneudun myös niihin.

Tämän jälkeen analysoin niitä Cunninghamin romaanien henkilöhahmoja, jotka syystä tai toisesta kiinnostavat lukijan huomion eri tavalla kuin muut Cunninghamin henkilöhahmot. Pohdin, voidaanko näitä henkilöhahmoja pitää Cunninghamin edustajina, ja jos voidaan, mitä se kertoo Cunninghamista ja miten tämä tulkinta eroaa Cunninghamin yleisestä poetiikasta. Tässä yhteydessä taiteilijuus nousee keskeiseksi teemaksi queerin rinnalle.

Asiasanat: Michael Cunningham, queer, homoseksuaalisuus, feminismi, narratologia, tekijyys, ääni, polyfonia, eetos, taide

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkielman tavoitteet ja Michael Cunninghamin kirjallinen tuotanto	1
1.2 Feministinen ja queer kirjallisuudentutkimus: historiaa ja nykysovellutuksia	5
1.3 Äänen teoria	19
1.4 Erilaisia näkemyksiä tekijästä tekstissä: eetos, bahtinilainen tekijäkäsitys, Lanserin kiinnittymisteoria ja implisiittisen tekijän riittämättömyys	24
2 Moniääniset romaanit, homohahmot ja Cunninghamin äänen sävy	30
2.1 Alustava hypoteesi Cunninghamin yhtenäisestä eetoksesta.....	30
2.2 Näkökulmien moneus ja hajanaisuus 1: jännite Bahtinin polyfonian kanssa	38
2.3 Näkökulmien moneus ja hajanaisuus 2: Woolfin vaikutus Cunninghamin romaaneissa.....	55
2.4 Cunninghamin kiinnittyminen homohahmoihin romaaneissa <i>A Home at the End of the World</i> , <i>Flesh and Blood</i> ja <i>The Snow Queen</i>	62
2.5 Ruumiillinen diskurssi: Cunninghamin keho ja tyyli tekstissä	66
3 Tapaus <i>By Nightfall</i> : polyfonia, auktoriteetti ja vapaus	74
3.1 Polyfonian toiminta romaanissa <i>By Nightfall</i>	74
3.2 Murtuva auktoriteetti ja henkilöhahmon vapauden pimeä puoli	85
4 Cunninghamin kipupisteet: sortaja Constantine, väärinymmärtäjä Peter ja riivattu Tyler	90
4.1 Peterin ja Constantinen epätoivoinen tavallisuus	90
4.2 ”Great songs hover over his head”: Cunninghamin kiinnittyminen taiteilija Tyleriin.....	97
4.3 Queer (heterous) Cunninghamia ja Constantinea, Peteriä ja Tyleriä yhdistävänä piirteenä ..	102
4.4 Häpeä Cunninghamin luovana voimana.....	110
5 Lopuksi: äänen ja tekijyyden queer-narratologia sekä Cunninghamin poetiikka	111
Lähteet	115

1 Johdanto

1.1 Tutkielman tavoitteet ja Michael Cunninghamin kirjallinen tuotanto

Tutkielmani kohteena on yhdysvaltalaisen Pulitzer-palkitun Michael Cunninghamin (1952–) romaanituotanto. Tutkielmani yleisenä tavoitteena on analysoida Cunninghamin romaanien kerronnan rakenteiden ja seksuaalisuuden teemojen välistä suhdetta: Millä tavalla kerronnan rakenteet tuottavat ei-(normatiivisen)-heterouden teemoja? Tutkielmani näkökulma on siis queer-narratologinen: yhdistelen romaanien kerronnallisten keinojen analyysiä temaattisen sisällön analyysiin.

Queer-narratologia on varsin tuore kirjallisuudentutkimuksen suuntaus. Queer-narratologisella tutkimusotteella pyrin irrottautumaan aiemmasta queer-teoreettisesta kirjallisuudentutkimuksesta, jossa enimmäkseen keskitytään tutkimaan kirjallisuuden sisällön queerejä piirteitä. Tällaista kirjallisuudentutkimusta edustaa esimerkiksi Lasse Kekki, joka väitöskirjassaan *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I–II* (2003) tutkii erilaisia fiktiosta löytyviä homo- ja queer-identiteettejä. Tällaista tutkimusta tekee myös Sanna Karkulehto väitöskirjassaan *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja* (2007), jossa hän analysoi lähinnä erilaisten heteronormatiivisuudesta poikkeavien seksuaalisuuksien representaatiota, queer-kirjallisuuden vastaanottoa ja kohdeteostensa lajia.

Tällaista kaunokirjallisuuden sisältöön keskittyvää queer-teoreettista kirjallisuudentutkimusta on tehty runsaasti, mutta pidän sitä hieman yksipuolisena. Henkilöhahmojen identiteetin ja teoksen juonen kuvailun lisäksi queer-teoreettisen kirjallisuudentutkimuksen pitäisi ottaa huomioon myös fiktion erityinen luonne, siis fiktiossa käytetyt kerronnalliset keinot. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että queer-narratologiassa tulisi pidättäytyä kaunokirjallisuuden sisällön tutkimiselta, vaan sitä tulisi rikastaa kerronnan keinojen tutkimisella. Kerronnalliset keinot kulkevat omassa analyysissäni sisällön teemojen edellä: kun keskityn analysoimaan eksplisiittisesti queer-teemoja käsittelevien romaanien rakenteita, näissä rakenteissa ilmenevät queer-teemat voi tätä kautta helposti ja luontevasti nostaa analyysin pinnalle.

Tutkielmallani on kaksi pääasiallista tavoitetta. Ensimmäisenä tavoitteenani on soveltaa narratologiaa tuoreella tavalla queer-hengessä, jolloin tuloksena saattaa jopa syntyä aivan uusi queer-narratologian

tekemisen tapa. Toinen, yhtä tärkeä tavoitteeni on pyrkiä muotoilemaan cunninghamilaista poetiikkaa. Aion selvittää, mikä on ominaista Cunninghamin romaanituotannolle; esimerkiksi millaiset kerronnan keinot, millainen tyyli ja millaiset henkilöhahmot ovat Cunninghamille keskeisiä. Tarkoitus ei tietenkään ole muodostaa jäykkää, kaavamaista mallia cunninghamilaisesta proosasta, vaan tunnistaa, kuvailla ja analysoida mahdollisimman täsmällisesti joitain Cunninghamin tuotannossa toistuvia piirteitä. Analyysissäni tulen huomaamaan, että Cunninghamin poetiikka muodostuu sekä yleisistä, tyypillisistä ja toistuvista piirteistä että huomiota herättävistä poikkeuksista tähän yleiseen poetiikkaan nähden.

Cunningham on etupäässä romaanikirjailija, ja juuri hänen romaaninsa ovat tässä työssä analyysini kohteina. Romaaneja häneltä on ilmestynyt kuusi. Ne ovat ilmestymisjärjestyksessä *A Home at the End of the World* (1990, suom. *Koti maailman laidalla* [2001]), *Flesh and Blood* (1995, suom. *Samaa sukua* [2003]), *The Hours* (1998, suom. *Tunnit* [2000]), *Specimen Days* (2005, suom. *Säkenöivät päivät* [2006]), *By Nightfall* (2010, suom. *Illan tullen* [2011]) ja *The Snow Queen*¹ (2014; suom. *Lumikuningatar* [2014]). Nämä romaanit eivät muodosta varsinaista sarjaa, mutta niiden tutkiminen yhdessä on luontevaa, sillä ne muistuttavat paljon toisiaan: samat teemat, tyyli ja kerronnalliset rakenteet sekä samankaltaiset henkilöhahmot toistuvat läpi Cunninghamin tuotannon.

Cunninghamin romaanien lukuisista teemoista – kuten rotu ja kansallisuus, ydinperhe ja queer-perhe, taide ja taiteilijuus, 9/11² -tragedia – oman tutkielmani kannalta keskeisin on seksuaalisuus, ja nimenomaan (mieshahmon) homous tai laajemmin ei-heterous. Jokaisessa Cunninghamin romaanissa on vähintään yksi seksuaaliselta suuntautumiseltaan homoksi tai muuten queeriksi tulkittava henkilöhahmo. Seksuaalisuuksien kirjo on romaaneissa moninainen: skaala ulottuu ei-ambivalentista homoudesta queeriin heterouteen piipahtaen muun muassa inestisessä seksuaalisessa halussa. Seksuaalisen suuntautumisen ambivalenssi, seksuaalisen identiteetin määrittelemättömyys sekä ei-heteroseksuaaliset kokemukset ja elämäntavat ovat Cunninghamin romaaneissa keskeisiä.

Seksuaalisuuden lisäksi myös taide ja taiteilijuus sekä perhe ovat Cunninghamin romaanien teemoja, joita käsittelen tässä tutkielmassa. Muutamat Cunninghamin romaanien henkilöhahmot ovat taiteilijoita, jotka kamppailevat taiteen luomisen kanssa, kuten Virginia Woolf romaanissa *The Hours* ja Tyler Meeks romaanissa *The Snow Queen*. Yksi henkilöhahmo, *By Nightfall* -romaanin Peter Harris, on taidegallerian omistaja, joka etsii liikuttavaa, merkittävää taidekokemusta. Lisäksi

¹ Tekstisitaateissa käytän romaanien nimistä lyhennyksiä, jotka ovat samassa järjestyksessä: *HEW*, *FB*, *H*, *SD*, *BN* ja *SQ*.

² Viittaan tällä lyhenteellä Yhdysvalloissa 11.9.2001 tapahtuneisiin terrori-iskuihin.

Cunninghamin romaaneissa keskeistä on perinteisen ydinperheen epäonnistuminen ja perheen muodostuminen erilaisista jäsenistä. Ydinperheen jälkeinen perhe (*post-nuclear family*) tai queer-perhe voi olla esimerkiksi perhe, jossa kaksi äitiä kasvattaa yhteistä lasta (*The Hours*); perhe, jossa äiti ja kaksi isää kasvattavat yhteistä lasta (*A Home at the End of the World*); perhe, jossa yksinhuoltajaäidin apuna lasta kasvattaa transsukupuolinen kummitäti (*Flesh and Blood*) tai perhe, joka muodostuu huomattavan iäkkäästä naispuolisesta avaruusolennosta, miespuolisesta kyborgista ja fyysisesti vammaisesta ihmislapsesta (*Specimen Days*).

Cunninghamin kirjallinen tuotanto ei rajoitu näihin romaaneihin. Cunninghamilta on ilmestynyt tietokirja *Land's End: A Walk in Provincetown* (2002), joka on eräänlainen matkaopas Yhdysvaltain Massachusettsissa sijaitsevaan kaupunkiin. Provincetown on tunnetusti HLBTIQ³-yhteisön suosima lomakohde. Onkin osuvaa, että Cunningham on kirjoittanut matkaoppaan juuri HLBTIQ-orientoituneisuudestaan tunnetusta kaupungista. Oppaassa Cunningham esittelee kaupungin eri puolia: sen historiaa, luontoa, ihmisiä ja kulttuuria. Cunningham ei erityisen paljon korosta kaupungin mainetta HLBTIQ-ihmisten suosimana kaupunkina, ja hän käyttää paljon tilaa juuri kaupungin luonnon ja historian kuvailuun. Opas on kirjoitettu hyvin henkilökohtaiseen sävyyn, ja Cunningham tuo siinä esiin omia kokemuksiaan ja mielipiteitään. Hän kirjoittaa esimerkiksi runsaasti anekdootteja hänen ja hänen ystäviensä tekemisistä kaupungista. Oppaan sävy on myös hyvin keskusteleva: Cunningham ottaa lukijan huomioon erilaisin kehotuksin ja neuvoin.

Cunninghamin tuorein teos on nimeltään *A Wild Swan and Other Tales* (2015, kuvitus Yuko Shimizu, suom. *Villijoutsenet ja muita kertomuksia* [2016]). Se sisältää perinteisten satujen uudelleenkirjoituksia. Jätän tämän teoksen pois tutkielmani kohdeteksteistä kahdesta syystä. Ensinnäkin, satu tekstilajina poikkeaa merkittävästi romaanista. Toisekseen, uudelleenkirjoittaessaan satuja Cunningham pikemminkin tekee niistä omaan tyyliinsä (jopa ankean ja masentavan) realistisia eikä niinkään queerejä. Kenties jopa Cunninghamin tuotantoa tuntevan lukijan odotusten vastaisesti Cunningham ei pura satujen heteronormatiivisuutta ja kirjoita saduista queereja versioita. Cunninghamin satukirja ei siis rakenteeltaan eikä sisällöltään sovi tämän tutkielman kohdetekstiksi.⁴

³ Nykyään jo suhteellisen vakiintunut lyhennelmä HLBTIQ kattaa termit homo, lesbo, bi, trans, inter ja queer, jotka tietysti viittaavat erilaisiin seksuaalisuuksiin ja sukupuoliin. HLBTIQ on eräänlainen kattolyhennelmä, joka käsittää kaikki nämä seksuaalisuuden ja sukupuolen identiteetit. Käytännössä kirjainten järjestys saattaa vaihdella, jotkut korvaavat esimerkiksi homon gaylla (eli h-kirjaimen g-kirjaimella) ja jotkut jättävät interin ja/tai queerin lyhennelmästä kokonaan pois. Käytän tässä tutkielmassa tietenkin itse suosimaani versiota lyhennelmästä.

⁴ Lisäksi Cunninghamilta on ilmestynyt romaanin *Golden States* (1984), mutta romaanin todella huonon saatavuuden vuoksi joudun jättämään sen pois tutkielmastani.

Haluaisin käsitellä Cunninghamin kuutta romaania mahdollisimman tasapuolisesti, mutta näin ei tule käymään. Romaanissa *Specimen Days* ei ole yhtäkään queeriä hahmofokalisoijaa; romaanin ainoa ilmeinen queer-hahmo on Walt Whitman, joka ei ole läsnä romaanissa ainoastaan tuotantonsa kautta vaan myös henkilöahhmona. *Specimen Days* on ennen kaikkea 9/11-traumasta kertova romaani, jossa perhe-teema on hyvin keskeinen. Seksuaalisuuden teema ei näy romaanissa juuri lainkaan. Temaattisen sisältönsä vuoksi *Specimen Days* ei ole tässä tutkielmassa yhtä tärkeä kohdeteksti kuin Cunninghamin muut romaanit, mutta perhe-teemansa vuoksi tulen nostamaan senkin esiin. Tutkimusaiheeni näkökulmasta myös *The Hours* -romaanin tuntuu poikkeavalta: vaikka sen kaikki kolme päähenkilöä ovat jollain tavalla queerejä, he ovat kaikki naisia. Miespuoliset homohahmot ovat Cunninghamille keskeisempiä, ja niihin keskityn myös tässä tutkielmassa. Nostan kuitenkin *The Hours* -romaanista käsittelyyn erään katkelman luvussa 3.1 siinä ilmenevän taidekäsityksen vuoksi.

Cunninghamin romaaneista tehty aiempi tutkimus, jota on yllättävän vähän, on enimmäkseen sisällöllistä – siis juuri sellaista queer-aiheisen kirjallisuuden tutkimusta, josta pyrin erottautumaan ja jota haluan kehittää eteenpäin. Aikaisempi Cunningham-tutkimus on keskittynyt lähinnä *The Hours* -romaanin sisällön analyysiin: muun muassa seksuaalisuuden representoinnin tutkimiseen (ks. Schiff 2004), perhe-tematiikan ja subjektien rakentumisen tutkimiseen (ks. Boykin Hardy 2011) sekä ajallisuuden analyysiin (ks. Haffey 2010). Myös *Specimen Days* -romania ja sen perheen representointia ja 9/11-tragedian käsittelyä on tutkittu jonkin verran (ks. Duggan 2010, Mousoutzanis 2009). Myös *Specimen Days* -romaanin scifimäisiä piirteitä on tutkittu (ks. Landon 2011).

Reed Woodhouse (1998) on tutkinut *A Home at the End of the World* -romania: vaikka Woodhousen analyysi on paikoin hyvin kiinnostavaa, sekin keskittyy lähinnä romaanin henkilöahmojen ja tapahtumien analyysiin. Anna Kainulainen (2007) on tehnyt pro gradu -tutkielmaansa queer-teoreettisen luennan *A Home at the End of the World* -romaanista. Hän on omistanut yhden luvun tutkielmassaan romaanin rakenteen analyysiin. Tässä luvussa Kainulainen (2007, 23–30) keskittyy lähinnä fokalisaation analyysiin: hän kiinnittää huomiota joihinkin romaanin rakenteen peruspiirteisiin, mutta ei tee erityisen innovatiivisia tai yllättäviä tulkintoja. Käytän omassa tutkielmassani aikaisempaa Cunningham-tutkimusta siis suhteellisen vähän, paitsi tietysti romaanien tematiikan analysoinnin suhteen. Poikkeuksen tekee Maria Mäkelän (2017) artikkeli, jolla on paljon yhtymäkohtia omaan analyysiini.

Mäkelä (2017) on tutkinut *By Nightfall* -romaanin diskurssin ääniä samanlaiseen narratologiseen tapaan kuin itse tutkin Cunninghamin romaaneja tässä työssä. Oman tutkielmani suhde tähän Mäkelän

artikkeliin on hyvin mielenkiintoinen. Vaikka me molemmat käsittelemme osittain samoja *By Nightfall* -romaanin piirteitä, kuten tekijän eetosta ja kerronnan persoonapronomineja, ja vaikka me kumpikin toimimme narratologian kentällä, meidän näkökulmamme ovat melko erilaiset. Mäkelä käsittelee romaania tekstuaalisesti, ja minä menen tästä hieman pidemmälle käsitellessäni romaania materiaalisesti ja ruumiillisesti; esittelen tutkimusnäkökulmani materiaalisuutta tarkemmin seuraavassa luvussa. Täten me asetumme saman narratologisen kentän eri puolille: Mäkelä sen keskikohdalle ja itse sen epäkonventionaaliselle laidalle.

Queer-narratologian käytännöt eivät tutkimussuuntauksen uutuuden vuoksi ole vielä vakiintuneet, joten sovellan narratologiaa queer-hengessä osin omalla tavallani. Analyysissäni keskeisin kohdeteoksista esiin nouseva rakenne on ääni. Cunninghamin romaaneissa ääneen liittyviä piirteitä ovat käsittelyssäni muun muassa moniäänisyys, fokalisaatio, polyfonia ja tekijä. Kuten edellä totesin, näiden piirteiden analyysin myötä nostan esiin Cunninghamin romaanien oman tutkielmani kannalta keskeisimmät teemat, jotka ovat seksuaalisuus ja taide.

1.2 Feministinen ja queer kirjallisuudentutkimus: historiaa ja nykysovellutuksia

Queer-narratologian suhteellisen vähyyden vuoksi tulen jonkin verran soveltamaan tutkielmassani myös feminististä narratologiaa. Feministinen narratologia yhdistelee feminististä teoriaa ja muodollista kertomuksentutkimusta. Sen keskeisenä tavoitteena on kirjallisuushistorian uudelleen ymmärtäminen tarinan ja diskurssin kautta. Hyvin tärkeä feministisen narratologian kehittäjä ja harjoittaja on Susan S. Lanser, joka on julistanut feministisen narratologian alkaneeksi artikkelissaan ”Toward a Feminist Narratology” (1986). Artikkelissaan Lanser (1986) esittää, miten erillään olevat ja toisiinsa jopa epäilevästi suhtautuvat poliittinen feministinen teoria ja formaali narratologia voisivat hyötyä toisistaan ja miten näiden kahden synteesi voisi tuottaa teorian, jolla voisi selittää naisten kirjoittamia tekstejä paremmin kuin feministinen teoria tai formaali narratologia yksinään. Feministisen narratologian tulisi tiedostaa formaalin narratologian ideologisuus ja uudistaa narratologian premissejä ja käytäntöjä: muokata narratologian teorioita naisten kirjoittamien tekstien pohjalta, suosia joustavia kategorioita kiinteiden sijaan, tutkia tekstin semioottisen aspektin lisäksi myös mimeettistä aspektia sekä ottaa huomioon tekstin konteksti (Lanser 1986, 345). Lanser osoittaa feministisen teorian ja narratologian yhdistämisen tarpeen tekstianalyysillä, jossa hän analysoi kerronnan ääntä, kerronnan tasoja ja juonta. Analyysinsä myötä hän osoittaa, että naisten kirjoittamia tekstejä voi selittää täsmällisesti vain muokkaamalla narratologian teorioita feministisen teorian avulla. (Lanser 1986, 348–358.) Varhaisessa muodossaan feministisen narratologian käsitys

sukupuolesta ja sukupuolierosta on siis hyvin essentialistinen (ks. Lanser 2015, 26). Tämä kuitenkin muuttuu feministisen teorian kehittymisen ja varsinkin queer-teorian syntymisen myötä, kuten esitän myöhemmin tässä luvussa.

Toinen tärkeä feministisen narratologian pioneeri on Robyn Warhol. Warholin (2012a, 9) mukaan feministisen narratologian taustalla on oletus, että klassinen narratologia on kehitetty maskuliinisessa akateemisessa kulttuurissa. Narratologiaa ovat kehittäneet miehet, jotka ovat pohjanneet teoriansa juuri miesten kirjoittamiin teksteihin. Feministisessä narratologiassa tarkoitus on tutkia klassisesta kaanonista poikkeavia tekstejä, jolloin voidaan tuottaa sellaisia kertomukseen liittyviä yleistettäviä havaintoja, jotka saattavat olla näkymättömiä klassisessa kaanonissa. Feministisen narratologian taustalla on oletus, että tekstit liittyvät niihin historiallisiin ja materiaalsiin olosuhteisiin, joista käsin ne on tuotettu ja joissa ne on otettu vastaan. (Warhol 2012a, 9.)

Ruth E. Pagen (2006) mukaan feministinen narratologia (tai ainakin sen yksi haara) on syntynyt feminismiin ja psykoanalyysin risteyksestä kirjallisuusteorian alueella 1980-luvulla. Tästä syntyneen feministisen narratologian harjoittajat olettivat mies- ja naiskirjailijoiden tekstien poikkeavan toisistaan merkittäväillä tavoilla. He etsivät naiskirjailijoiden teksteistä vaihtoehtoisia kertomuksen rakenteita, ja ajattelivat, että näissä teksteissä piilee erityistä, feminiinistä kokemusta. Nämä feminiiniset vaihtoehdot poikkeavat maskuliinisista kertomuksista juuri kerronnan rakenteiden tasolla. Maskuliinisen juonen ajateltiin olevan lineaarinen eli sisältävän selvän nousun, huipun ja laskun kerronnan jännitteessä. Juonen ajateltiin loppuvan hyvin määritellyyn lopetukseen. Sen sijaan feminiinisen juonen ajateltiin olevan ei-lineaarinen ja toisteinen; sen oletettiin sisältävän joko useita tai ei lainkaan huippukohtia, eikä sillä nähty olevan selvää lopetusta. Tämä feministisen narratologian vaihe tai haara liittyykin vahvasti niin sanottuun toisen aallon feminismiin. (Page 2006, 20–22.)

Page kuitenkin analyysissään osoittaa, että kerronnan rakenteita ei voi itsessään sukupuolittaa näin yksiselitteisesti: itse muodolla ei voi olla sukupuolisuutta. Onhan toki niin, että monet mieskirjailijat kirjoittavat avantgardistisia ja kokeellisia tekstejä ja monet naiskirjailijat kirjoittavat konventionaalisia tekstejä. Mieskirjailijat voivat käyttää feminiinisinä pidettyjä muotoja ilman mitään suhdetta feministiseen sisältöön tai tulkintaan ja joissain tapauksissa he voivat käyttää näitä muotoja myös patriarkaattisten arvojen vahvistamiseen. (Page 2006, 40, 43.)

Psykoanalyysin ja feminismiin risteyksestä noussut feministinen narratologia on ongelmallinen ja enimmäkseen vanhentunut teoria. Kyse onkin nimenomaan feministisen narratologian historiasta.

Tulos, johon Page päätyy – että mieskirjailijat voivat käyttää ”naiskirjallisuuden konventioita” ei-feministisin tarkoituksin – tuntuu itsestäänselvyydeltä: on hieman ongelmallista ajatella, että tietyllä muodolla, rakenteella tai kerronnan keinolla olisi jokin universaali merkitys tai että se aina kantaisi tiettyjä teemoja.

Pagen mukaan on tärkeää huomioida, että tekstin kerronnallista rakennetta ei voi käsitellä ottamatta huomioon sen sisältöä ja kontekstia. Kerronnalliset rakenteet toimivat tietyn sosiaalisen kontekstin sisällä, joten ne sisältävät sosiaalisen ulottuvuuden. Tekstin kontekstin ideologiset oletukset saattavat muokata tekstin rakenteita: niitä voidaan käyttää uskomusten ylläpitämiseen, haastamiseen tai uskomusten ristiriitaisten piirteiden paljastamiseen. Mitään yksiselitteistä korrelaatiota sukupuolen, muodon ja funktion välillä ei voi olettaa: sama muoto voi toisenlaisessa ympäristössä palvella hyvin erityyppisiä tarkoituksia. Feministisen narratologian onkin tutkittava kerronnan rakenteiden, kuten juonen, suhdetta sisältöön ja kulttuuriseen kontekstiin. (Page 2006, 71–72.)

Tämä ajatus ei kuulu vain feministisen narratologian piiriin. Tutkiessaan puheen suoraa esitystä ja sen tapaa representoida maailmaa Meir Sternberg (1982, tässä Karttunen 2010, 223) muotoilee kuuluisan Proteus-periaatteen, jonka mukaan tietyllä muodolla voi olla erilaisia tehtäviä eri konteksteissa, ja toisaalta erilaiset muodot voivat kontekstista riippuen toteuttaa samaa tehtävää. Sternberg (1982, tässä Karttunen 2010, 223) erottaa kielellisen muodon ja representaation tavan toisistaan: esimerkiksi alkuperäisen puheen jäljentäminen ei edellytä suoran esityksen käyttöä.

Proteus-periaate on jännitteisessä suhteessa oman projektini kanssa. Osaltaan tarkoitukseni on selvittää, millaiset kerronnan keinot ovat ominaisia Cunninghamin queer-aiheisille romaaneille. Vaikka olisikin yleistettävissä, millaisia ovat juuri Cunninghamin queer-kerronnan keinot, on hyvin epäselvää, voiko näitä cunninghamilaisia queer-kerronnan muotoja yleistää useampien queer-aiheisten romaanien kohdalla päteviksi kerronnan muodoiksi. Voidaanko joitain kerronnan keinoja pitää tyypillisinä queer-aiheisen kirjallisuuden kohdalla? Kannattelevatko jotkin kerronnan keinot queer-teemoja paremmin kuin toiset? Proteus-periaatteen mukainen vastaus on selvä: tiettyjen kerronnan keinojen ja queer-teemojen välillä ei voida katsoa olevan universaalia yhteyttä. Tässä tutkielmassa analyysin myötä löytyvät queer-kerronnan keinot pätevät siis vain Cunninghamin romaaninen kohdalla.

Proteus-periaatteen asettama kielto ei kuitenkaan vaimenna omaa uteliaisuuttani: olisi kiinnostavaa tutkia myös muiden queer-kirjailijoiden romaanien rakenteiden ja teemojen yhteyttä ja pohtia, missä

määrin tämä yhteys on samanlainen ja missä erilainen kuin Cunninghamin romaaneissa. Tämä kysymys luonnollisesti vaatisi huomattavan laajaa queer-fiktio tutkimusta. Myös Lanser (2015, 33) pohtii tätä samaa problematiikkaa: missä määrin on suotavaa, tai edes mahdollista, kehittää sellaista merkityksellistä kerronnan poetiikkaa, joka pystyy selittämään kaikki tekstit? Lanserin (2015, 33) mukaan feministisessä ja queer-narratologiassa tarvitaan sekä monipuolisen tekstuaalisen kaanonin pohjalta rakennettuja yleisten kategorioiden hahmotelmia että yksittäisten intersektionaalisten muodostumien tutkimista.

Feministinen kertomuksen teoria on valtava kenttä, joka sisältää useita erilaisia suuntauksia ja josta eri teoreetikoilla on erilaisia näkemyksiä. Warholin (2012a, 9) mukaan feministinen kertomuksen teoria ei enää koske vain naisten kokemuksia. Siinä ollaan kiinnostuneita sukupuolen lisäksi muun muassa seksuaalisuudesta, rodusta, etnisyydestä, kansallisuudesta ja luokasta. Feminismillä tarkoitetaan Warholin mukaan nykyään ajatusta, että vallitseva kulttuuri ja yhteiskunta on järjestetty tavalla, joka haittaa kaikkia niitä ihmisiä, jotka eivät sovi valkoiseen, maskuliiniseen, keski- tai ylempään luokkaan kuuluvaan, euro-amerikkalaiseen, heteroseksuaaliseen normiin. (Warhol 2012a, 9.)

Tähän Warholin ajatukseen liittyy olennaisesti feministisessä teoriassa viime aikoina paljon käytetty käsite intersektionaalisuus. Warholin ja Lanserin (2015, 6–7) mukaan intersektionaalisuuden käsitteellä tarkoitetaan ajatusta, että erilaiset identiteetin kategoriat, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, rotu, luokka, kansallisuus ja ikä, risteävät keskenään muodostaen monimutkaisen sortamisen ja etuoikeuden verkoston. Kukaan yksilö ei elä vain yhden identiteettikategorian mukaisesti: jokaista yksilöä luonnehtivat useat identiteetit (Lanser 2015, 27). Warhol ja Lanser (2015, 7) esittävät, että intersektionaalisen ajattelutavan mukaan ei esimerkiksi voi tehdä yleistyksiä naisten sorrosta 1800-luvun Yhdysvalloissa ottamatta huomioon rotua, aluetta ja luokkaa: keskiluokkaisten valkoisten naisten elämä oli tuohon aikaan hyvin erilaista kuin tehtaissa työskentelevien tai orjuutettujen tai reservaatteihin siirrettyjen naisten elämä. Lisäksi, vaikka useammat identiteettikategoriat otettaisiin huomioon, eroja löytyy aina yksilötasolla: 1800-luvun Yhdysvalloissa eläneet keskiluokkaiset valkoiset naiset elivät myös keskenään erilaista elämää. Intersektionaalista lähestymistapaa käytettäessä yritetään jäljittää mahdollisimman monen identiteettikategorian vaikutukset yksilön asemaan tässä mutkikkaassa sorron ja etuoikeuksien verkostossa. (Warhol, Lanser 2015, 7.) Esimerkiksi Lanser (2015) peräänkuuluttaa, että uuden feministisen ja queer-narratologisen tutkimuksen pitäisi olla aiempaa intersektionaalisempaa.

Edellä esittelemäni Warholin käsitys feminismistä ja feministisen kertomuksen teoriasta sopii hyvin tähän tutkielmaan. Cunninghamin romaaneja voi tulkita warholilaisen feminismin hengessä, sillä vaikka Cunningham kieltämättä on valkoinen, (ylempään) keskiluokkaan kuuluva, yhdysvaltalainen mies, hänen seksuaalinen suuntautumisensa asettaa hänetkin feminismin piiriin. Cunningham on avoimesti, ja melko tunnetusti, seksuaaliselta identiteetiltään homo⁵ (Moore, 2010⁶). Luettelemissani Cunninghamin identiteetin eri aspekteissa näkyy myös se, että intersektionaalisen lähestymistavan mukaisesti Cunninghamin paikka häntä ympäröivässä sorron ja etuoikeuksien verkostossa on monimutkainen (kuten se lähes kaikilla on). Omassa yhteiskunnassaan ja kulttuurissaan Cunningham kuuluu seksuaali-identiteettinsä puolesta jokseenkin syrjittyyn vähemmistöön, mutta muut Cunninghamin identiteetin aspektit kertovat pikemminkin Cunninghamin etuoikeutetusta asemasta. Valkoisella, ylempään keskiluokkaan kuuluvalla, New Yorkissa asuvalla yhdysvaltalaisella miehellä lienee suhteellisen etuoikeutettu asema moniin muihin ihmisryhmiin ja yksilöihin nähden.

Warholilainen feministinen narratologia (2012a, 2012b) sopii tähän tutkielmaan myös siksi, että materiaalisuus on siinä keskeistä. Warholin feministisessä narratologiassa käsitys tekijästä ja kertojasta on hyvin materiaallinen. Tekstin ilmaisua kohdellaan usein ikään kuin ruumiillisten henkilöiden välisenä puheena. Tekstin alkuperän tiedostetaan olevan materiaalisessa maailmassa: sekä tekijän että lukijan identiteetti ja kokemus sekä sosiaalinen, kulttuurinen ja historiallinen tilanne ovat merkittäviä, jotta voidaan ymmärtää tapoja, joilla kertomus osallistuu politiikkaan. Feministisessä narratologiassa ollaan tietoisia siitä elävästä ihmisestä, joka kirjoittaa tai lukee tekstiä. Feministisessä narratologiassa tekijä ja kertoja usein sulautuvatkin yhteen. (Warhol 2012b, 39–40; ks. myös Warhol, Lanser 2015, 7.) Tämä materialistinen käsitys tekstistä ja varsinkin tekijän ilmenemisestä siinä sopii erinomaisesti omiini tarkoitukseni: tässä tutkielmassa kohtelen romaaniensa sivuilta esiin nousevaa Cunninghamia melko materiaalisena. Esittelen luvussa 1.4 erilaisia tapoja lähestyä tekijää tekstissä.

⁵ On valtavan suuri ongelma suomen kielessä, että siinä ei varsinaisesti ole vastaavia termejä englannin kielen gay ja straight -termeille. Kuten Jagose (1996, 72) toteaa, termi ”homoseksuaalisuus” on kehitetty lääketieteen käyttöön, ja sillä on vahva patologisoiva kaiku. On epämiellyttävää käyttää lääketieteellistä termiä kuvaamaan omaa identiteettiä. Juuri tästä syystä englannin kielessä ovat kehittyneet termit gay ja straight, joita käytetään kuvaamaan omaa identiteettiä positiivisessa hengessä. Toisaalta lyhennykset ”homo” ja ”hetero” ovat suomen puhekielessä enemmän tai vähemmän vakiintuneet kuvaamaan omaa seksuaalista identiteettiä positiivisella sävyllä, ja niiden konnotaatiot ovat hieman erilaiset kuin termeillä ”homoseksuaali” ja ”heteroseksuaali”. Näistä syistä pyrin tässä tutkielmassa käyttämään termejä ”homo” ja ”hetero” ja välttämään termejä ”homoseksuaali” ja ”heteroseksuaali” aina kun voin. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että käytän adjektiiveja ”homoseksuaalinen” ja ”heteroseksuaalinen”, sillä lyhennelmät ”homo” ja ”hetero” eivät oikein taivu adjektiiveiksi.

⁶ Tämä on *Out Magazine* - verkkolehdessä julkaistu haastattelu, jossa ei ole sivunumeroita.

Warholin feministisessä narratologiassa ja tässä tutkielmassa materiaallinen ei ole ainoastaan tekijä, vaan myös lukija. Tässä yhteydessä haluan kiinnittää huomiota tutkielman kirjoittajan ja kohdetekstien ja lähdekirjallisuuden lukijan eli minun materiaalisuuteeni. Minun arvoni ja asenteeni sekä identiteettini vaikuttavat tutkielman tekoon. Pidän erilaisten seksuaalisuuksien ja sukupuolten tasa-arvoa ja yhdenvertaisuutta erittäin tärkeänä ja suhtaudun myönteisesti HLBTIQ-ihmisiin ja -henkilöhahmoihin sekä heidän oikeuksiinsa. Pidän homofobiaa ja muuta seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä ja heidän oikeuksiaan vastustavaa ajattelutapaa ja toimintaa epäeettisenä. Seksuaali-identiteetiltäni olen tutkielman tekemisen hetkellä lesbo. Oma seksuaalinen suuntautumiseni on kuitenkin ambivalentti ja muuttuva; en ole aina ollut lesbo enkä luultavasti tule aina olemaan, mutta (vielä) en ole missään vaiheessa elämäni ollut hetero.

Tutkielman tekemisen ajan olen tietoinen siitä, että arvoni ja asenteeni sekä identiteettini muokkaavat väistämättä romaaneista tekemiäni tulkintoja. HLBTIQ-myönteisyyteni ja lesbouteni tulevat ohjaamaan tutkielman kirjoittamista ja siinä tekemiäni analyysejä ja päätelmiä. Kyse ei ole siitä, että tutkielmani olisi lähtökohtaisesti puolueellinen negatiivisella, ei-tieteellisellä tavalla: kyse on valitsemani kirjallisuudentutkimuksen suuntauksen piirteen, materiaalisuuden, esille nostamisesta ja hyväksymisestä.

Feminismiä ja feminististä kertomusteoriaa keskeisempiä tälle tutkimukselle ovat kuitenkin queer-teoria ja queer kirjallisuudentutkimus. Ennen queer-teorian ja queerin kertomusteorian esittelyä on kuitenkin hyvä paneutua hetkeksi itse termiin: ensinnäkin siihen, mitä termi ”queer” oikeastaan tarkoittaa, ja toiseksi siihen, mitä suomennosvaihtoehtoja queerille on ehdotettu.

Oxford Dictionary of English -sanakirjan mukaan termi ”queer” voi olla sekä adjektiivi, substantiivi että verbi. Adjektiivin queer pääasiallinen merkitys on outo, omituinen, kummallinen. Brittienglannissa adjektiivilla on lisäksi epämuodollinen ja vanhahtava merkitys ”hieman sairas”. Adjektiivin epämuodollinen ja usein loukkaava merkitys on homoseksuaalinen (kun termiä käytetään ihmisestä). Substantiivina sanalla on tämä sama epämuodollinen ja loukkaava merkitys: homoseksuaali mies. Verbinä queerilla on epämuodollinen merkitys pilata tai turmella (esimerkiksi sopimus, tapahtuma tai tilanne). Queerin johdannaisia ovat queerish (adjektiivi), queerly (adverbi) ja queerness (substantiivi). (*ODE*.)

Sanan siirtyessä suomen kieleen useat näistä merkityksistä ovat tulleet sen mukana. Kirjallisuustieteen piirissä termiä ”queer” on yritetty myös suomentaa moneen otteeseen. Karkulehto

(2007, 90–91) esittelee väitöskirjassaan termin suomenosyrityksiä. Queer-teorian ja queerin sijasta on käytetty esimerkiksi termejä ”kyseenalainen teoria”, ”lukuhäiriöt”, ”vikurointi”, ”kiero” ja ”vino katse” sekä verbiä ”kummastella”. Kaikkein varteenotettavin ja laajalle levinnein suomennosehdotus on ”pervo”, vaikka sitä ei voikaan, ei Karkulehdon väitöskirjan julkaisun aikaan eikä mielestäni vielä tänäkään päivänä, käyttää täysin varauksettomasti queerin suomenoksena. (Karkulehto 2007, 90–91.) ”Pervolla” ei ehkä mielestäni ole enää negatiivisia konnotaatioita ainakaan niin paljon kuin aiemmin, kuten Karkulehdon (2007, 90–91) väitöskirjan kirjoittamisen aikana. Ongelma on mielestäni se, että pervo-termin konnotaatiot ovat aivan erilaiset sekä aivan eri tyyliarekisterissä kuin queerin vastaavat. Lisäksi termi queer on vakiintunut kansainvälisesti ja melko hyvin Suomessakin, joten käytän omassa työssäni sitä.⁷

Oxford Dictionary of English -sanakirjassa kerrotaan myös queer-termin historiasta. Sanaa queer on käytetty termin homoseksuaalinen sijasta ensimmäisen kerran 1800-luvun lopulla. Tällöin heteroseksuaalisten ihmisten käyttämä queer oli aggressiivinen, halventava ja loukkaava termi. 1980-luvun lopussa jotkut homoseksuaalit rupesivat tarkoituksella käyttämään termiä queer termin homoseksuaalinen sijasta: käyttämällä termiä positiivisesti siltä yritettiin viedä sen negatiivinen voima. Myös queerin konnotaatiot laajenivat: sillä ei tarkoitettu enää vain homoseksuaalisuutta vaan mitä tahansa seksuaalista suuntautumista tai sukupuoli-identiteettiä, joka ei vastaa heteroseksuaalisia normeja. Queer-termin neutraali käyttö on nykyään hyvin vakiintunut ja laajalle levinnyt, etenkin adjektiivina ja substantiivina. Sekä neutraali että halventava käyttö ovat olemassa rinnakkain. (*ODE.*)

Haluan kiinnittää huomiota sanakirjan määritelmän ja pienen historiikin joihinkin yksityiskohtiin. Jos queer-termiä on käytetty 1980-luvulta saakka positiivisessa merkityksessä, miksi sanakirjassa puhutaan ”neutraalista käytöstä” eikä positiivisesta käytöstä? Jos termiä on käytetty voimaannuttavassa, positiivisessa mielessä oman identiteetin määrittelyyn jo lähes kolmekymmentä vuotta, miksi sanakirja edelleen ottaa voimakkaasti huomioon termin loukkaavat konnotaatiot eikä juuri lainkaan positiivisia konnotaatioita? Voi olla, että termin noin kolmenkymmenen vuoden

⁷ Sanana queer kuitenkin taipuu suomen kielessä melko huonosti: esimerkiksi queerin käyttö verbinä on hieman hankalaa. Karkulehto (2007) käyttää väitöskirjassaan queer-termiä ja queer-etuliitettä sitä vaativissa yhdyssanoissa. Karkulehto ei kuitenkaan valitse johdonmukaisesti verbiksi queer-johdannaista ”queerittaminen” (Karkulehto 2007, 91), vaan käyttää pervo-sanan johdannaista ”pervouttaminen” (esim. Karkulehto 2007, 186). Termi ”queerittaminen” on kieltämättä aika kankea ja suomen kieleen huonosti istuva termi, kun taas ”pervouttaminen” kuulostaa paljon sujuvammalta suomeksi. Käyttäessään termiä ”pervouttaminen” Karkulehto valitsee kielen sujuvuuden termistön yhtenäisyyden yli ja on lisäksi osaltaan mukana pervo-termin ja sen johdannaisten merkitysten uudelleenneuvottelussa ja haltuunotossa (vaikka kymmenen vuotta Karkulehdon väitöskirjan julkaisun jälkeen ”pervo” ei vieläkaan tunnu haltuunotetulta termiltä). Toisaalta, minkä vuoksi täytyy käyttää kankeaa johdannaista ”queerittaminen” eikä vaikka fraasia ”tehdä queeriksi”?

positiivinen käyttö ei vielä neutraloi 1800-luvun lopulta asti vaikuttanutta negatiivista käyttöä; tästä näkökulmasta katsottuna kolmekymmentä vuotta on suhteellisen lyhyt aika. Entä miksi substantiivin queer katsotaan viittaavan juuri homoseksuaaliseen mieheen eikä naiseen? Tämä varmasti heijastelee sitä, että homomiesten ja -naisten historia ja sitä myöten akateeminen teoria on osittain erilainen. Tämä näkyy myös tässä tutkielmassa, sillä tutkimuskohteenani ovat juuri homomiehen kirjoittamat teokset, joissa homomiesten representointi on keskeistä (*The Hours* -romaani lesbo- ja queer-naisten kuvauksineen on tietysti huomattava poikkeus). Lisäksi termi queer kenties elää eri elämää arkisessa ja tieteellisessä diskurssissa. Kirjallisuustieteellisessä diskurssissa queer on jo melko yleinen ja hyvin vakiintunut, ja sillä on hyvin voimakkaat positiiviset ja voimaannuttavat konnotaatiot.

Akateemisella kentällä käsite queer on saanut hyvin erilaisia sisältöjä ja merkityksiä. Käsitteen määrittely alkaa kuitenkin melko kummallisesti: queerillä ei nimittäin oikeastaan ole mitään sisältöä. Annamarie Jagosen (1996, 96) mukaan queer on tyhjä käsite: sillä ei ole perustavaa logiikkaa eikä yhtenäistä piirteiden joukkoa. Sille ei ole olemassa yhtä yleisesti hyväksyttyä määritelmää, ja monet yleiset käsitykset siitä, mitä queer on, ovat keskenään ristiriitaisia. Käsitteen epäselvyys ja monimerkisyys tekevät siitä vaikean tutkimuskohteen, mutta ovat myös syy siihen, miksi se on otettu käyttöön. Queer kyseenalaistaa konventionaaliset käsitykset seksuaalisesta identiteetistä dekonstruoimalla niitä ylläpitävät kategoriat, vastakkainasettelut ja rinnastukset. Koska queer ei omaksu mitään tiettyä aineellisuutta, sen vastustus sitä kohtaan, josta se eroaa, on välttämättä suhteellista eikä vastakkaista. (Jagose 1996, 96–100.)

Vaikka queer-teoriassa pidetään mielessä queer-käsitteen monet ja ristiriitaisetkin alueet, queer-teorian kannalta keskeisin käsitteen aspekti on se, joka problematisoi biologisen sukupuolen, identiteetin sukupuolen ja seksuaalisen suuntautumisen normatiivista vahvistamista. Tämä määritelmä kritisoi kaikkia identiteetin, samanlaisuuden ja politiikan versioita, joiden uskotaan kehittyneen ”luonnollisesti” kyseisistä vahvistamisen käytännöistä. Koska queer ei tiivisty mihinkään tiettyyn muotoon, se pitää vastustamisen suhteensa mihin tahansa asiaan, joka muodostaa perustan normaalille. (Jagose 1996, 99–100.) Lienee sanomattakin selvää, että näin avoin ja epätarkka käsite on synnyttänyt runsaasti kritiikkiä ja kiistoja (ks. esim. Walters 2005).

Väitöskirjassaan Lasse Kekki (2003) tutkii homo- ja queer-henkilöhahmojen identiteettien representointia fiktiossa. Kekin mukaan homotutkimus keskittyy heteronormista poikkeaviin identiteetteihin, jotka kuitenkin tavoittelevat eheyttä ja aitoutta. Queer-tutkimuksen kohteena puolestaan ovat ei-identiteetit, joilla ei ole essenssiä vaan jotka ovat vain konstruktioita,

sattumanvaraisuutta ja tulkintaa. (Kekki 2003, 48.) Nostan tämän Kekin erottelun esiin tuodakseni näkyville sen, miten homo ja queer on nähty suhteessa toisiinsa aikaisemmassa kirjallisuudentutkimuksessa. Nämä Kekin määritelmät eivät kuitenkaan päde tässä tutkielmassa, sillä kuten luvussa 1.1 totesin, haluan erottautua sellaisesta queer-kirjallisuuden tutkimuksesta, jossa analysoidaan lähinnä kirjallisuuden sisältöä, kuten henkilöihahmoja ja juonta. Haluan viedä tällaisen tutkimuksen pidemmälle ja ottaa sisällön tutkimisen rinnalle myös kerronnan keinojen käsittelyn. Cunninghamin romaanien henkilöihahmojen identiteetit eivät ole tutkielmani pääasiallinen tutkimuskohde, mutta en voi kokonaan välttyä niiden analysoinnilta.

Käytän tutkielmassani termiä queer, sillä ambivalenttiudessaan se tarjoaa hyvän vastinparin homo-termille. Queer-termin sisällöllinen tyhjiys ja suhteellisuus osoittautuu hyödylliseksi myöhemmin, kun tulkitsen homofobisen heterohahmon queeriksi luvussa 4.3. Käytän termejä homo ja queer enimmäkseen vähemmän teoreettisessa, arkisessa mielessä kuvaamaan kohdoteosteni henkilöihahmojen representoitua seksuaalista suuntautumista. Kuvaan henkilöihahmoa termillä homo, kun hahmon seksuaalinen kiinnostus kohdistuu samaa sukupuolta oleviin henkilöihin, ja termillä queer, kun kiinnostus kohdistuu tämän lisäksi myös vastakkaisen sukupuolen edustajiin tai on jollain muulla kuin homoseksuaalilla tavalla epänormatiivista (kuten inestistä). Tämä on kuitenkin vain lähtökohtani. Tämä käsitteellinen erottelu on liian jäykkä kuvaamaan Cunninghamin henkilöihahmoja, joiden seksuaalisessa suuntautumisessa, ja seksuaalisuudessa laajemmin, usein keskeistä on ambivalenssi ja määrittelemisen mahdottomuus. Olennaista tässä erottelussa on, että termi homo sisältää seksuaalisen suuntautumisen (suhteellisen) pysyvyyden ja selkeyden, kun taas queer sisältää enemmän ambivalenssia.⁸

⁸ Haluan kiinnittää huomiota kahteen asiaan. Ensinnäkin, kaikki seksuaalisuuden ja sukupuolen määritelmät, jotka tutkielman kulussa teen, ovat pelkästään tekstianalyttisiä käsitteitä. Teen erilaisia seksuaalisuuden ja sukupuolen määritelmiä ja erotteluja vain siksi, että niiden avulla voin tutkia ja kuvailla kohdoteoksiani täsmällisesti. Teen määritelmiä ja erotteluja vain silloin, kun niillä on mahdollisuus tuottaa kiinnostavia havaintoja ja tulkintoja kohdeteksteistäni. Tekemilläni seksuaalisuuden ja sukupuolen määritelmillä ei siis ole minkäänlaista itseisarvoa tai itsenäistä olemassaoloa tulkinnan ulkopuolella.

En tarkoita, että tässä tutkielmassa tekemiäni seksuaalisuuden ja sukupuolen määritelmiä pitäisi käyttää sellaisenaan tosielämässä. Millään termillä ei todellisuudessa ole mitään selvää ja vakituista suhdetta mihinkään seksuaalisuuden tai sukupuolen ilmentymään, käytäntöön tai identiteettiin. Ihmisen tietynlaiset tunteet ja käyttäytyminen eivät johda suoraan tiettyyn sekuaali- tai sukupuoli-identiteettiin. Seksuu- ja sukupuoli-identiteetti on aina jotain, mikä ihmisen täytyy itse tietoisesti omaksua, eikä mitään sellaista, jonka ulkopuolinen ihminen voi määritellä. Esimerkiksi jos todellisuudessa mies harrastaa seksiä toisen miehen kanssa, tämä aktiviteetti itsessään ei tee kummastakaan miehestä homoa – ei ulkopuolisen eikä miehen itsensä silmissä. Heillä voi hyvin olla vaikka itse määritelty ja omaksuttu heteroidentiteetti, biseksuaalinen identiteetti tai ei seksuaalista identiteettiä lainkaan. Samoin todellisuudessa voi olla ihmisiä, joilla on vahva homoidentiteetti, mutta jotka silti harjoittavat seksuaalista kanssakäyntiä (vain) vastakkaisen sukupuolen edustajien kanssa. Seksuu- ja sukupuoli-identiteetti on todellisuudessa aina jotain, jonka ihminen päättää itse, eikä sitä voi kukaan määrittää ulkopuolelta käsin.

Queer-teorian suurimmat nimet ovat Judith Butler ja Eve Kosofsky Sedgwick. Butlerin teoksessa *Gender Trouble* (1990; suom. *Hankala sukupuoli* [2006]) keskeisenä tavoitteena on esitellä sukupuolen performanssiteoria. Teorian mukaan sukupuoli syntyy ja tulee ymmärretyksi ruumiillisten toistotekojen kautta:

Sukupuoli on toistuvaa kehon tyylittelyä, joukko toistettavia toimia äärimmäisen jäykästi säännellyssä kehyksessä, joka jähmettyy ajan mittaan ja tuottaa vaikutelman substanssista, luonnollisenkaltaisesta olemisesta. Onnistuessaan sukupuolen ontologioiden poliittinen genealogia dekonstruoi sukupuolen näennäisen substantiaalisuuden sitä muodostaviin tekoihin. (Butler 2006, 91)

Näitä toistotekoja kontrolloi tiukka kulttuurinen heteromatriisi. Biologisen sukupuolen, sosiaalisen sukupuolen ja seksuaalisen käytännön ja halun välillä on tiukka koherenssi ja jatkuvuus, jota ”ymmärrettävissä olevat” sukupuolet ylläpitävät (Butler 2006, 69). Siispä sosiaalinen sukupuoli juontuu suoraan biologisesta sukupuolesta, ja sukupuoli takaa seksuaalisen halun vastakkaiseen sukupuoleen. Sukupuolen ja seksuaalisuuden ja näiden ilmausten epäjatkuvuudet sekä tuotetaan tämän matriisin avulla että kielletään tähän matriisiin vedoten (Butler 2006, 69). ”Feminiininen” ja ”maskuliininen” tuotetaan erillisiksi ja toisilleen vastakkaisiksi, ja ne kytketään osaksi ”naispuolista” ja ”miespuolista”. Tähän perustuu halun heteroseksualisointi. Tässä kulttuurisessa matriisissa sellaiset identiteetit, joissa biologinen ja sosiaalinen sukupuoli sekä halun käytännöt eivät seuraa matriisin lakien mukaisesti toisistaan, eivät ole olemassa. (Butler 2006, 69–70.)

Heteromatriisiin sisällä ymmärretään siis vain feminiinisiä heteronaisia ja maskuliinisia heteromiehiä: näin tuotetaan heteroseksuaalisuuden pakottavaa järjestystä. Normin ulkopuolelle, siis matriisissa ymmärtämättömiksi ja käsittämättömiksi, jää paljon erilaisia sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmiöitä, kuten homous, transvestismi ja androgynia – mutta myös epänormatiivisesti heteroutta tuottavat identiteetit, kuten sadomasokismi, inesti ja sukupolvien rajat ylittävät suhteet. Nämä normin ulkopuoliset sukupuolet ja seksuaalisuudet toisaalta ovat näkymättömiä ja poispyyhittyjä, mutta toisaalta niiden olemassaolo vahvistaa ja ylläpitää normia ja matriisia: normatiivinen tulee määritellyksi epänormatiivisen kautta.

Butlerin sukupuolen performanssiteoria on tietenkin vaikuttanut merkittävästi feministiseen ja queer-teoreettiseen kirjallisuudentutkimukseen. Nykyään feministisessä ja queer-teoriassa sukupuolen ja sukupuolieron ymmärretään olevan kulttuurinen konstruktio eikä biologinen tosiasia. Lisäksi käsitetään, että sekä sukupuoli että seksuaalisuus muodostavat laajan ja monivärisen skaalan: yksilöt kokevat oman sukupuolensa ja seksuaalisuutensa eri tavoin elämänsä aikana. Sukupuoli ja

seksuaalisuus eivät koskaan vakiinnu yhtenäiseksi, koherentiksi identiteetiksi. Sukupuoli ja seksuaalisuus eivät siis ole sitä mitä ihminen on vaan sitä mitä hän tekee. Näillä identiteettikategorioilla kuitenkin on todellisia seuraamuksia. Kertomukset konstruoivat, ylläpitävät, tulkitsevat, paljastavat ja purkavat niitä sosiaalisia systeemejä, kulttuurisia käytäntöjä ja yksittäisiä elämiä, jotka muokkaavat performatiivisia akteja ja joita nämä puolestaan muokkaavat. Feministinen ja queer kertomusteoria tunnistaa ja tekee ymmärrettäväksi normien toimintaa kertomuksissa. (Warhol, Lanser 2015, 7–8.) Performanssiteoria on olennainen myös suomalaisen queer-teoreettisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä; esimerkiksi Karkulehto (2007, 115–120) on käyttänyt sitä kohdoteostensa analyysiin.

Performanssiteorian soveltaminen kirjallisuudentutkimuksessa liittyy kuitenkin vahvasti teosten tapahtumien, juonen ja hahmojen analyysiin. Koska haluan erottautua tästä aikaisemman queer-teoreettisen kirjallisuudentutkimuksen perinteestä, en tule itse soveltamaan Butlerin performatiivisuusteoriaa kohdoteosteni analyysissä. Butlerin teoria on kuitenkin välttämättä nostettava esiin tutkimusnäkökulmani historiallisena kontekstina.

Sedgwick on teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990/2008) tutkinut homojen historiaan liittyvää vaikenemista tietynlaisena aktina:

”Closetedness” itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it. The speech acts that coming out, in turn, can comprise are as strangely specific. And they may have nothing to do with the acquisition of new information. (Sedgwick 2008, 3)

Sedgwick (2008, 3–4) käyttää esimerkkinä kahta tuntemaansa ihmistä, miestä ja naista, jotka keskustelivat keskenään vuosien ajan vapaasti omasta eroottisesta elämästään. Vaikka miehen eroottisuus keskittyi pelkästään muihin miehiin, vasta yksi tietty keskusteluhetki, kymmenen vuoden ystävyyyden jälkeen, tuntui molempien mielestä antavan naiselle luvan kutsua miestä heidän keskusteluissaan homomieheksi. Tämä yksi tietty hetki oli muodostunut selväksi ulostulon hetkeksi, vaikka heidän monen vuoden keskustelut perustuivatkin sille tiedolle, että mies on homo. (Sedgwick 2008, 3–4.)

Sedgwickin kaapin epistemologiassa tieto ja tietämättömyys ovat keskenään kiinnostavassa jännitteessä:

Knowledge, after all, is not itself power, although it is the magnetic field of power. Ignorance and opacity collude or compete with knowledge in mobilizing the flows of energy, desire, goods, meanings, persons. (Sedgwick 2008, 4)

Sedgwickin (2008, 4) teoriassa olennainen on ajatus, että kaapin ympärillä hiljaisuus on yhtä kärkevä ja performatiivinen akti kuin puhe, ja tämä ajatus korostaa paljon laajempaa ajatusta: tietämättömyys on yhtä voimakas ja moninainen asia kuin tieto.

Oivana esimerkkinä kaapin tietoteorian toiminnasta voidaan myös pitää Margaret Morrisonin (2015) kertomusta hänen ulostulostaan:

When I came out to my father in the 1970s, he responded that "Some things are better left unsaid." That blatant demand for my silence was a kind of symbolic violence, an attempt at censoring me or imagining the erasure of my sexuality and, from his position of power (as father, man, heterosexual, etc.), shutting me out for my differences. (Morrison 2015, 17)

Morrisonin kertomuksen mukaan hänen isänsä vastasi hänen ulostuloonsa ikään kuin yrittämällä työntää hänet takaisin kaappiin: tyttären seksuaalinen suuntautuminen on siis asia, joka voi kenties olla muiden perheenjäsenten tiedossa, mutta jota ei saa tuoda julkisesti esille tai ilmaista suoraan.

Kaapittaminen näkyy myös esimerkiksi Karkulehdon (2007, 167–168) analyysissä Helena Sinervon *Runoilijan talossa* (2004) -romaanin vastaanotossa. Siinä romaanin päähenkilön, Eeva-Liisa Mannerin, heteronormatiivisuudesta poikkeava seksuaalisuus tuodaan erikoisesti esiin: se on lukijoille näkyvissä, mutta siitä ei puhuta suoraan lesboutena, biseksuaalisuutena tai queeriutena (Karkulehto 2007, 168).

Kaapin epistemologia on myös queer-teoreettisessa kirjallisuudentutkimuksessa runsaasti sovellettu teoria, mutta aivan kuten Butlerinkin teoria, sen soveltaminen keskittyy lähinnä kirjallisuuden sisällön analyysiin. Täten sekin jää omasta tutkielmastani pois, vaikka on tärkeää huomioida kaapin epistemologian historiallinen merkittävyys tutkimusnäkökulmani kannalta.

Queer-teorian nousun myötä seksuaalisuuden kysymykset ovat tulleet osaksi myös narratologista keskustelua. Kirjallisuudentutkimuksen parissa termiä queer on käytetty ainakin kolmella tavalla: nimittämään ei-heteronormatiivisia seksuaalisia identiteettejä, purkamaan seksuaalisuuden ja sukupuolen kategorioita ja oikeastaan missä tahansa käytännössä, jossa rikotaan tai dekonstruoidaan

kategorioita ja binariteetteja. (Lanser 2013, kappale 17⁹.) Narratologian ja queer-teorian väliset risteymät ovat kuitenkin vielä alussa, ja molempien tutkimussuuntien harjoittajien tulisi kiinnittää lisää huomiota näiden alojen yhteistyöhön (Lanser 2013, kappale 19). Queerin kirjallisuudentutkimuksen piirissä on tutkittu lähinnä hahmojen ja juonen mimeettisiä Aspekteja. Jatkossa tulisikin kiinnittää enemmän huomiota tekstin muotoon. (Lanser 2013, kappale 21.) Tämän tutkielman myötä pyrin tekemään oman osani queer-teorian ja narratologian risteymäkohtien etsimisessä soveltamalla perinteisiä narratologian käsitteitä ja teorioita queer-hengessä. Toivottavasti tulen näin luomaan aivan uudenlaista queer-narratologiaa.¹⁰

Itseään eksplisiittisesti queer-narratologiaksi nimittävää tutkimusta on suhteellisen vähän (Warhol, Lanser 2015, 8). Queer-narratologiaa on silti jo jonkin verran tehty. Queerin kertomuksen teorian piirissä on käsitelty esimerkiksi sitä, onko kertomus aina välttämättä heteronormatiivinen vai pystyykö se ”queeriytymään” (ks. esim. Roof [1996]). Queer-narratologiassa on tutkittu muun muassa kertojan sukupuoliisuutta ja ehdotettu, että narratologisia kategorioita tulisi tarkastella uudelleen, jotta niiden queer potentiaali löytyisi. (Lanser 2013, kappale 18.) Yksi kiinnostavimmista queer-narratologian aihealueista on queer-ajallisuus, jonka piirissä tutkitaan esimerkiksi lineaarista aikaa, pseudo-iteratiivisuutta ja rekursiivisuutta, keskeyttävää tai keskeytettyä ajallisuutta, ajan queeria yhtymistä ja sitä, kun kertomus ei voi liikkua kohti heteronormatiivista lupausta lisääntymisestä. Queer-narratologian alalla on tutkittu myös queeria ääntä. (Lanser 2013, kappale 19.)

Feminististä ja queeriä narratologiaa ei tarvitse kohdella kahtena erillisenä kenttänä. Warhol ja Lanser (2015, 3) toteavat, että vaikka feministinen kertomuksen teoria on ilmaantunut ensin, queer ja feministinen kertomuksen teoria eivät nykymuodossaan voisi olla olemassa ilman toisiaan. Nämä kaksi lähestymistapaa ovat osittain päällekkäisiä: vaikka ne elävät toistensa kanssa hedelmällisessä jännitteessä, niitä ei voi erottaa toisistaan. (Warhol, Lanser 2015, 3.) Tästä syystä käytän tässä

⁹ Lanserin artikkeli on julkaistu internetissä, eikä siinä eikä sen PDF-versiossa ole sivunumeroja. Sen sijaan artikkelin kappaleet on merkitty numeroilla. Sen vuoksi viittaan poikkeuksellisesti artikkelin eri kappaleisiin enkä sivuihin.

¹⁰ Englanninkielisen käsitteen ”queer narratology” suomennoksessa olen tehnyt tietoisien valintojen. Kuten olen todennut, ”queer” voi englannin kielessä olla joko adjektiivi, substantiivi tai verbi (*ODE*). Suomen kielessä kenties helpointa on tulkita queer substantiiviksi. Näin olen tehnyt käsitteen ”queer narratology” suomennoksessa. Tästä syystä suomennot on väliviivallinen yhdyssana, queer-narratologia, jossa yhdyssanan ensimmäinen sana queer on siis substantiivi. Yhtä hyvä suomennotvaihtoehto voisi olla queer narratologia, jossa sana queer on adjektiivi. En ole ensimmäinen, joka suomentaa queer-etuliitteiset termit tähän tapaan. Myös Karkulehto (2007, 73) kohtelee sanaa queer yleensä substantiivina esimerkiksi kirjoittaessaan queer-teoriasta. Karkulehdon väitöskirjan sisällysluettelossa on myös monia muita queer-etuliitteisiä termejä, joissa queer on substantiivi: queer-poliittinen luenta, queer-tutkimus, queer-kirjallisuuden ja -kulttuurintutkimus ja queer-teatraalisuus (2007, 11–12). Silloin tällöin tulen tutkielmassani käyttämään queer-sanaa myös adjektiivina. Myös Karkulehto tekee tällä tavalla: väitöskirjan sisällysluettelossa on mainittu myös queer yhteiskunta (2007, 12). Tässä queer on adjektiivi.

tutkielmassa muotoilemani queer-narratologian perustana häpeämättömästi feminististä narratologiaa.

Merkittävä harppaus kohti queerimpää narratologiaa on Lanserin ja Warholin yhdessä toimittama artikkelikokoelma *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions* (2015). Tämä kokoelma sisältää 21 innovatiivista ja oivaltavaa artikkelia, joissa muotoillaan tuoreita tapoja yhdistellä feminististä ja queer-teoriaa ja narratologiaa. Artikkelissaan Judith Roof (2015) suorastaan räjäyttää tarinan rakenteen: käyttäen esimerkkinään ”Punahilkka”-satua Roof esittää uuden tavan ymmärtää, minkälaisista osista tarina koostuu. Warhol (2015) analysoi omassa artikkelissaan sitä, millaisilla kerronnan keinoilla televisiosarjat *The Office* ja *The Real Housewives* tuottavat katsojille illusion henkilöhahmojen ja tapahtumien todellisuudesta ja aitoudesta – tai päinvastoin epätodellisuudesta ja epäaitoudesta. Peggy Phelan (2015) käsittelee omassa artikkelissaan hypoteettista fokalisaatiota ja siihen liittyvää epävarmuutta ja näkemisen hämärtymistä esimerkiksi queer-omaelämäkerroissa ja ulostulo-kertomuksissa, joissa retrospektiolla ja muistelulla on keskeinen rooli. Jesse Matz (2015) tutkii artikkelissaan queer-ajallisuutta keskittyen niihin tulevaisuudenkuviin, joita erilaiset kertomukset tarjoavat ympäröivän yhteisön, kuten koulun ja perheen, painostamille HLBTIQ-nuorille. Paul Morrison (2015) käsittelee artikkelissaan homohahmon suhteellista ”normaaliutta”: ovatko homomiehen identiteetin sosiaalisesti normatiivinen ja seksuaalisesti heteronormista poikkeava aspekti sovitettavissa keskenään niin, että homomiestä voisi pitää ”normaalina”, keskivertoisena miehenä. Tämä on queer-teoreettisessa kirjallisuudentutkimuksessa ja laajemminkin homo- ja queer-tutkimuksessa hyvin klassinen kysymys (ks. esim. Stevens 2011, Kekki 2000). Kokoelman muut artikkelit käsittelevät muun muassa uskontoa, kollektiivista elämäkertaa, sarjakuvaa, eläintutkimusta ja kolmannen maailman naisten 1970-luvulla kirjoittamia romaaneja.

Vaikka *Narrative Theory Unbound* -kokoelman artikkelit ovat erittäin kiehtovia ja tärkeitä luodessaan merkittävästi uusia feministisen ja queer-narratologian tekemisen tapoja, mikään kokoelman artikkeli ei kuitenkaan – valitettavasti ja onneksi – ole relevantti tässä tutkielmassa tekemäni kirjallisuusanalyysin kannalta. Tutkielmassani käytän yllättävän vähän olemassa olevaa queer-narratologista tutkimusta siitä syystä, että omaan projektiini sopivaa tutkimusta ei vielä ole. Näin saan vapauden uuden queer-narratologian haaran luomiseen. Queer-narratologian tuoreuden ja vakiintumattomuuden vuoksi voin soveltaa haluamiani narratologisia välineitä queer-hengessä. Tutkielmassani näitä keskeisiä välineitä on kaksi: ääni ja tekijä. Tutkielmani pääpaino on siis uuden, ääneen ja tekijyyteen liittyvän queer-narratologian luomisella eikä olemassa olevan soveltamisella.

Seuraavassa luvussa 1.3 esittelen äänen teoriaa, ja luvussa 1.4 esittelen tekijän käsittämisen eri teorioita.

Vaikka kohdetekstieni analyysissä *Narrative Theory Unbound* -kokoelman artikkeleista ei olekaan hyötyä, Lanserin (2015) artikkeli kiteyttää osuvasti sen, mitä aion tämän tutkielman myötä tehdä. Lanser (2015, 30–31) toivoo, että intersektionaalisen queer-narratologian kentällä kartoitettaisiin vapaata epäsuoraa esitystä ja sen etiologiaa. Lanserin mukaan pitäisi selvittää, käytetäänkö romaaneissa, joissa representoidaan queeria elämää, vapaata epäsuoraa esitystä erityisellä tavalla intiimiyden, etäisyyden ja autoritäärisyyden luomisen keinona. Onko sattumaa, että monet modernistiset kirjailijat, jotka olivat vapaan epäsuoran esityksen uranuurtajia, olivat myös enemmän tai vähemmän queerejä ihmisiä? (Lanser 2015, 30–31.) Pohdintansa lopuksi Lanser kysyy:

That is, would an intersectional narratology along either authorial or representational axes – in this case, queer writers or queer texts – help us to understand how and why particular narrative strategies are deployed in particular contexts? (Lanser 2015, 31)

Täsmälleen tätä teen omassa työssäni. Tämä tutkielma on oma panokseni siihen mittavaan projektiin, jossa pyritään vastaamaan tähän Lanserin kysymykseen.

1.3 Äänen teoria

Kaikissa Cunninghamin romaaneissa esiin nousee useita ääniä: eri henkilöhahmot saavat runsaasti tilaa tuoda esiin itsensä ja oman äänensä, oman maailmankatsomuksensa ja näkökulmansa. Cunninghamin romaanit rakentuvat yleensä siten, että kutakin lukua hallitsee yhden hahmofokalisoijan tai minä-kertojan ääni. Valtaosassa romaaneja äänensä saa kuuluviin vähintään kolme hahmoa. Joitain poikkeuksiakin on: esimerkiksi *The Hours* -romaanissa on kolme keskeistä hahmofokalisoijaa, Virginia Woolf, Laura Brown ja Clarissa Vaughan, mutta tässä romaanissa, hyvin woolfilaisen modernistiseen tapaan, muidenkin henkilöhahmojen ääniä kuuluu diskurssissa, joidenkin erittäin pikaisesti. Virginia Woolfin *Mrs Dalloway*¹¹ (1925; suom. *Mrs Dalloway* [1956]) -romaanin vaikutus on ilmeinen esimerkiksi tässä katkelmassa *The Hours* -romaanin alusta, jossa Clarissa on lähtenyt ostamaan illan juhlaa varten kukkia:

¹¹ Tekstisitaateissa käytän tästä romaanista lyhennystä *MD*. Tästä romaanista käytetään sekä nimeä *Mrs. Dalloway* että *Mrs Dalloway*, siis nimeä pisteen kanssa ja ilman. Vaikka yleensä romaanin nimi kirjoitetaan pisteen kanssa, tässä tutkielmassa käytän romaanin nimestä pisteetöntä versiota. Tämä johtuu siitä, että tässä tutkielmassa käyttämässäni romaanin painoksessa ei ole pistettä.

There she [Clarissa] is, thinks Willie Bass, who passes her some mornings just about here. The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly gray, out on her morning rounds in jeans and a man's cotton shirt, some sort of ethnic slippers (India? Central America?) on her feet. -- She must have been spectacular twenty-five years ago; men must have died happy in her arms. Willie Bass is proud of his ability to discern the history of a face; to understand that those who are now old were once young. (H, 13)

Willie Bassilla ei ole tämän suurempaa roolia *The Hours* -romaanissa: hän saa äänensä kuuluviin vain tässä hyvin lyhyessä katkelmassa. Myös *The Snow Queen* -romaanissa muutamat sivuhahmot saavat hyvin lyhyeksi aikaa oman äänensä kuuluviin, ja joissakin romaanin kohdissa on epäselvää, kenen fokalisaatiosta on kyse. Keskityn kuitenkin tässä tutkielmassa enimmäkseen niihin henkilöhahmoihin, jotka saavat runsaasti tilaa, siis joiden ääni hallitsee kokonaisia lukuja ja joiden ääni kuuluu useiden lukujen ajan. Cunninghamin romaanien moniäänisyydellä viittaa juuri tähän.

Cunninghamille tyypillisestä moniäänisyydestä poikkeaa huomattavasti romaani *By Nightfall*, joka on kerronnan äänten kannalta hyvin mielenkiintoinen tutkimuskohde. Periaatteessa tapahtumat on fokalisoitu vain yhden henkilöhahmon, Peter Harrisin, kautta, mutta romaanin diskurssissa tuntuu kuuluvan muitakin ääniä kuin vain Peterin. Kerronta esimerkiksi tapahtuu enimmäkseen yksikön kolmannessa persoonassa, mutta diskurssissa kuuluu myös joku ”I”, ”minä”. On hieman epäselvää, kuka käyttää tätä persoonapronominia ja kenestä.

Äänet sekä niiden moneus ja pirstaleisuus kietoutuvat keskeisellä tavalla seksuaalisuuden teemoihin: äänien analysointi on yksi tapa nostaa esiin romaanien queer-teemoja. Koska Cunninghamin viisi romaania muistuttavat moniäänisyydeltään toisiaan aika paljon ja koska *By Nightfall* poikkeaa näistä romaaneista huomattavasti, käsittelen Cunninghamin romaaneja näissä kahdessa ”ryhmässä”: luvussa 2 käsittelen Cunninghamin viittä romaania, joissa useat henkilöhahmot saavat paljon tilaa omalle äänelleen, ja luvussa 3 käsittelen *By Nightfall* -romaanin erityistä moniäänisyyttä.

Cunninghamin romaaneja lukiessa tulee helposti se vaikutelma, että hahmofokalisoijat ja minäkertojat ovat yllättävän itsenäisiä: ikään kuin he saisivat tuoda omia arvoja ja asenteitaan esiin ilman esimerkiksi kertojan tai tekijän häirintää tai sensurointia myös silloin, kun henkilöhahmon omaamia arvoja voidaan HLBTIQ-myönteisestä arvopositioista käsin pitää epäeettisinä. Tästä syystä Cunninghamin romaaneja on kiinnostavaa analysoida Mihail Bahtinin (1991) polyfonisen romaanin teoretisoinnin avulla. Bahtin näkee, että Fjodor Dostojevski loi olennaisesti uuden romaanigenren, polyfonisen romaanin. Polyfonisessa romaanissa henkilöhahmo on itsenäinen ideologinen auktoriteetti: henkilöhahmo on oman täysipainoisen ideologisen konseptionsa luoja eikä (vain)

kirjailijan objekti. Henkilöhahmot ovat vapaita ja kykenevät asettumaan kirjailijan rinnalle, olemaan hänen kanssaan eri mieltä ja jopa kapinoimaan häntä vastaan. Polyfonisessa romaanissa keskeistä on itsenäisten, tasa-arvoisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuksien moneus. (Bahtin 1991, 19–20.) Avaan polyfonisen romaanin käsitteen yksityiskohtia lisää analyysin yhteydessä.

Bahtin on tietenkin merkittävä humanisti, jonka ajatukset ovat vaikuttaneet useiden häntä seuranneiden kirjallisuudentutkijoiden teoretisointiin. Tähän voi vaikuttaa osaltaan se, ettei Bahtin ole erityisen systemaattinen ajattelija, vaan hänen kirjoituksiaan voi tulkita useilla eri tavoilla ja siten soveltaa eri tarkoituksiin. Esimerkiksi tässä tutkielmassa käyttämäni Richard Aczelin (1998) teoria kertojan äänestä perustuu osittain Bahtinin käsitykseen kaksiaäänisestä diskurssista. Kaksiaäänisessä diskurssissa tekijä hyödyntää jonkun toisen diskurssia asettamalla uuden semanttisen intention diskurssiin, jossa jo on oma intentio. Täten yhdessä diskurssissa on kaksi semanttista intentiota tai kaksi ääntä. Aczelin mukaan Bahtinin merkitys kerronnan äänen tutkimukselle on se, että Bahtin käsittelee kerronnan diskurssia siteeraavana muotona, jossa siteeraava instanssi ei ole yhtenäinen eikä monologinen, vaan erilaisten äänten tai ekspressiivisten tyylien konfiguraatio, joka on järjestetty taiteelliseksi kokonaisuudeksi tiettyjen retoristen periaatteiden mukaan. (Aczel 1998, 480, 483.) Avaan Aczelin teoriaa kerronnan äänestä myöhemmin tässä luvussa. Bahtinilla on lisäksi feministisiä sovellutuksia: tässä tutkielmassa käyttämäni Kathy Mezein (1996, 68–69) määritelmä vapaasta epäsuorasta esityksestä perustuu osittain bahtinilaiseen ajatukseen vapaasta epäsuorasta esityksestä tilana, jossa tekijä ja hahmo voivat olla dialogisessa suhteessa toisiinsa. Esittelen Mezein teorian myöhemmin tässä luvussa.

Cunninghamin romaanit ovat kiinnostavassa jännitteessä bahtinilaisen polyfonian kanssa: toisaalta ne vaikuttavat olevan polyfonisia ja toisaalta eivät. Pureudun Cunninghamin romaanien polyfonisuuteen kahdessa osassa: luvussa 2.2 käsittelen Cunninghamin selvästi moniäänisiä romaaneja ja luvussa 3.1 tarkastelen polyfonian toimintaa *By Nightfall* -romaanissa.

Äänen käsitteen lisäksi tulen käyttämään myös fokalisoijan ja kertojan käsitteitä silloin kun ne tuntuvat täsmällisemmiltä. Äänen käsite on kuitenkin keskeinen siitä syystä, että yksi kertoja tai fokalisoija ei välttämättä käsitä vain yhtä ääntä. Kuten tulen analyysissä osoittamaan, esimerkiksi *A Home at the End of the World* -romaanin eri minä-kertojien diskurssissa kuuluu yhdenlainen tyyli. Tämä yhtenäinen tyyli saattaa merkitä yhtä ääntä, joka on erillinen minä-kertojista.

Tästä näkökulmasta keskeinen lähde on Aczelin artikkeli ”Hearing Voices in Narrative Texts” (1998), jossa Aczel ruotii kertojan ääneen liittyvää teoriaa. Hänen mukaansa kertojan läsnäolon ja tämän äänen kuuluvuuden analyysissä pitäisi kiinnittää vähemmän huomiota yksikön ensimmäisen persoonan pronominin esiintymiseen ja metanarratiiviseen kommentointiin ja enemmän huomiota äänen kieleen, laatuun tai tyyliin. Keskeiseksi nousevat kielen sanasto, syntaksi ja retoriikka. Hahmon ja kertojan erilaisten puhetyylien vastakkainasettelulla, eli sillä että siteeraava ja siteerattu ääni eroavat toisistaan, tuodaan näkyvästi esille kertojan ääntä. Tärkeää ei siis ole se, että kertoja selvästi viittaa itseensä, vaan se, että tyyllillä itsellään on ilmaisuvoimaista potentiaalia. Aczel viittaakin termillä tyylin ilmaisuvoima (*stylistic expressivity*) siihen, että puhuvalle subjektille annetaan tunnistettava ääni: termissä yhdistyvät kertojan kuuluvuuden tunnistaminen ja kertojan äänen luonnehtiminen. (Aczel 1998, 471–472, 489–490.)

Tärkeää on erottaa toisistaan kertojafunktio ja kertojan ääni seurauksena: ”Minä”-pronominin olemassaolo viittaa vain puhujafunktion olemassaoloon eikä mihinkään tiettyyn puhujaan. Sen sijaan ääni merkitsee subjektiivisuuden vaikutusten paljon omalaatuisempaa korpusta. Tämän Aczelin laadullisen lähestymistavan tarkoituksena on tehdä muutakin kuin vain löytää abstrakti puhujafunktio tai subjektipositio. Aczelin lähestymistavassa ei kuitenkaan myöskään tarvitse olettaa yhtenäistä puhujapersoonaa. (Aczel 1998, 490, 492, 495.)

Vaikka Aczelin teoria käsittelee henkilöahmon ja kertojan äänen keskinäistä suhdetta, tässä tutkielmassa sovellan tätä teoriaa hyvin epäkonventionaalisella tavalla minä-kertojan tai hahmofokalisoijan äänen ja tekijän äänen keskinäisen suhteen analyysiin. Analyysissäni tulkitson monia Cunninghamin romaanien katkelmia siten, että käsitän tietyn äänen kuuluvan Cunninghamille, vaikka perinteisesti sama ääni attribuoitaisiin kertojalle. Tämä johtuu valitsemani tutkimusnäkökulman, feministisen narratologian, materiaalisuudesta. Kuten olen edellisessä luvussa todennut, feministisessä narratologiassa kertoja ja tekijä usein sulautuvat yhteen (Warhol 2012b, 40). Tutkimusnäkökulmani vuoksi kohdetekstien analyysissä tekijä ikään kuin ylittää kertojafunktion, jolloin kertojafunktio muuttuu tekijäfunktioksi.

Cunninghamin oman diskurssin tyyliä on hieman hankala kuvailla ja määritellä, mutta yhdenlainen tyyli kieltämättä läpäisee melkein koko Cunninghamin tuotannon ja värittää lähes kaikkien henkilöahmojen ääntä. Tyypillistä tälle tyyliille on muun muassa tarkkanäköisyys, asioiden ja kokemusten elegantti kielellistäminen, täsmälliset ja oivaltavat vertaukset ja kielen kauneus (vaikka

kielen kuvaaminen kauniiksi on hyvin subjektiivista). Palaan Cunninghamin tyylin kuvailuun luvussa 2.5.

Kuten tämän luvun alussa siteeraamassani *The Hours* -romaanin katkelmassa ilmenee, Cunningham käyttää romaanituotannossaan runsaasti vapaata epäsuoraa esitystä. Tämän kerrontatekniikan käyttö vaikuttaa etualaistavan henkilöhahmoja omine näkökulmineen ja maailmankatsomuksineen ja häivyttävän näkyvistä kertojaa ja tämän auktoriteettia. Mezei (1996) on tutkinut vapaata epäsuoraa esitystä feministisen narratologian näkökulmasta analysoimalla muun muassa Virginia Woolfin *Mrs Dalloway* -romaania.

Vapaa epäsuora esitys on paikka, jossa kertoja, hahmofokalisoiija ja tekijä kamppailevat tekstin kontrollista ja lukijan sympatiasta. Vapaan epäsuoran esityksen rakenteen avoimuus tekee siitä sopivan tilan kertojan, hahmofokalisoiijan, tekijän ja lukijan monimutkaiselle sananvaihdolle. Äänen häilyvyys kumoaa kertojan, hahmon ja tekijän väliset jäykät erottelut ja kategoriat. Retorisena keinona vapaa epäsuora esitys kulkee eri äänten välillä, läpi ja yli. Vapaassa epäsuorassa esityksessä kertoja siirtää tietyn auktoriteetin ja tasa-arvon hahmolle ja tahallaan tukahduttaa selviä merkkejä omasta kontrollistaan. Varsinkin kertojan ja hahmofokalisoiijan välinen suhde hämärtyy, kun hierarkia, jossa kertoja kontrolloi hahmofokalisoiijan diskurssia, häiriintyy. (Mezei 1996, 67–69.)

Cunninghamin romaaneissa tällä vapaan epäsuoran esityksen piirteellä on tärkeä merkitys. Se, että vapaassa epäsuorassa esityksessä kertoja häivyttää itseään näkyvistä ja antaa tilaa ja auktoriteettia hahmolle, on keskeinen piirre Cunninghamin romaanissa. Tämä kerronnan keino on omalta osaltaan mukana luomassa sitä Cunninghamin romaanien vaikutelmaa, että henkilöhahmot ovat epätavallisen itsenäisiä ja tasa-arvoisia. Tämän kirjallisen keinon runsas käyttö sopiikin siis erinomaisesti Cunninghamin kirjalliseen projektiin, jossa henkilöhahmojen ja tekijän välistä auktoriteettisuhdetta tematisoidaan ja jopa kyseenalaistetaan.

Ei ole yllättävää, että vapaata epäsuoraa esitystä tutkitaan feministisen narratologian näkökulmasta tai että sitä löytyy runsaasti feminististen tutkijoiden suosimista kohdeteksteistä, kuten Woolfin ja Jane Austenin teoksista. Vapaassa epäsuorassa esityksessä esiintyvät erilaiset diskurssin muodot, jotka heijastavat erilaisia näkökulmia ja auktoriteetin paikkoja. Vapaan epäsuoran esityksen voi myös nähdä kamppailun paikkana, jossa kontrollia eivät tavoittele ainoastaan autoritääriin kertoja ja itsenäisyyttä tavoitteleva henkilöhahmo vaan kontrollia hamuavat myös muunlaiset dominoivat ja alistetut agentit kuten valkoiset ja mustat, heterot ja homot sekä miehet ja naiset. Vaikka vapaa

epäsuora esitys leikittelee binäärioppositioilla, se myös hämärtää ja sulauttaa niitä siten, että vapaa epäsuora esitys ei ole vain binariteettien kahtiajakautumisen vaan myös epävarmuuden paikka, jossa vastakkainasetteluja rikotaan. (Mezei 1996, 70.)

Vaikka vapaa epäsuora esitys olisikin feministisessä narratologiassa tärkeä merkitysten ja arvojen kamppailun tila, se ei ole sitä Cunninghamin romaaneissa. Kertoja tai tekijä ei vapaan epäsuoran esityksen avulla tunkeudu diskurssiin tuomaan esiin omia arvojaan tai asenteitaan. Cunninghamin romaanit voi helposti nähdä erilaisten persoonien ja näkökulmien ”kamppailuna”: queer-hahmot ja queer-fobiset heterot, enemmän ja vähemmän rodullistetut hahmot ja patriarkaattiset ja sen alistamat hahmot toki saavat oman äänensä kuuluviin. Vaikka näiden äänten ei ehkä voi sanoa varsinaisesti kamppailevan keskenään, ne ovat jännitteisessä suhteessa toisiinsa. Tämä jännite kuitenkin näkyy romaaneissa muissa paikoissa kuin vapaassa epäsuorassa esityksessä. Runsaudestaan ja feministisestä, kumouksellisesta potentiaalistaan huolimatta vapaan epäsuoran esityksen käyttö ei siis selitä kokonaan Cunninghamin romaanien erikoista tekijän ja henkilöhahmojen välistä suhdetta eikä romaanien kerronnan queeriyttä.

1.4 Erilaisia näkemyksiä tekijästä tekstissä: eetos, bahtinilainen tekijäkäsitys, Lanserin kiinnittymisteoria ja implisiittisen tekijän riittämättömyys

Yksi keskeinen tavoite tutkielmassani on analysoida, millä tavalla kirjailija Cunningham omine maailmankatsomuksineen, arvoineen ja asenteineen ilmenee romaaniensa diskurssissa. Kohtelen tekstistä esiin nousevaa Cunninghamia hyvin materiaalisena, kuten feministiseen narratologiaan pohjautuvassa queer-narratologiassa hyvin sopii. Kuten totesin luvussa 1.2, Warholin (2012b, 39–40) feministisessä narratologiassa tekijä käsitetään hyvin materiaalisena, ja tekijä ja kertoja usein sulautuvatkin yhteen. Tämä feministisen narratologian materiaalisuus ja aivan erityisesti tästä materiaalisuudesta juontuva mahdollisuus liittää tekijä ja kertoja yhteen ovat erittäin keskeisiä analyysini lähtökohtia. Juuri feministisen narratologian materiaalisuus oikeuttaa sen, että pystyn soveltamaan erilaisia narratologian teorioita ja käsitteitä näin paljon klassisen narratologian konventioista poikkeavalla tavalla.

En varsinaisesti etsi tukea analyysiini faktisen Michael Cunninghamin elämää käsittelevistä teksteistä, vaikka jonkin verran käytänkin analyysini apuna Cunninghamista tehtyjä haastatteluja. Sovellan tutkielmassani muutamaa tekijää käsittelevää teoriaa, joissa kaikissa käsitys tekijästä on jokseenkin materiaallinen (tai ainakin taipuu sellaiseksi käsittelyssäni).

Mikä tahansa kertomus herättää kysymyksiä kertomuksen suhteesta sen tekijän maailmankuvaan heti kun kertomusta tarkastellaan ideologisesta, eettisestä tai retorisesta näkökulmasta (Korthals Altes 2014, 160). Tämä Liesbeth Korthals Altesin esittämä ajatus on olennainen tämän tutkielman kannalta: kun kirjailijan koko romaanituotannossa homous on niin keskeinen aihe kuin se Cunninghamin tuotannossa on, lukija lähes väistämättä tulee pohtineeksi homouden representaation ja Cunninghamin moraalikäsityksen välistä suhdetta.

Yksi mahdollinen tapa tutkia kirjailijaa hänen tuotantonsa kautta on kirjailijan eetoksen rakentaminen. Korthals Altes esittelee teoksessaan *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction* (2014), kuinka tekijän eetoksen voi konstruoida tekijän tuotannon ja esimerkiksi julkisuuskuvan ja muiden ekstratekstuaalisten vihjeiden kautta. Korthals Altes (2014, 29–36, 91–94, passim) nojaa teoriassaan varsinkin narratologian ja kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen vahvuuksiin ja samalla tuo esiin näissä havaitsemiaan puutteita. Kirjallisuusanalyysissään hän korostaa lukijan tekemää tulkintaa ja arvoja, jotka lukija tulkitsee tekstissä olevan (Korthals Altes 2014, 77–85, passim).

Erilaisia eetostyypppejä on useita, kuten käsitys kirjailijasta oppaana, profeettana, hylkiönä tai nerona. Tuttuina malleina nämä aktivoivat tietyt tulkinnalliset ja arvoihin liittyvät järjestelmät, jotka auttavat lukijaa luokittelemaan kirjailijan. Eetoksen lisäksi asenne (*posture*) on Korthals Altesille keskeinen käsite. Hän ymmärtää käsitteet eetos ja asenne eräänlaisina mielen malleina tai konventionaalisina tapoina, joilla kirjailijat luokittelevat itseään ja joiden mukaan muut luokittelevat heitä. Nämä mallit vaikuttavat siihen, kuinka kirjailijoiden teoksia tulkitaan. (Korthals Altes 2014, 55–56.)

Korthals Altesin (2014) käsitys tekijän eetoksesta on varsin yleistajuinen ja arkinen: epäilemättä monet lukijat muodostavat mielessään jonkinlaista kuvaa kirjailijan eetoksesta teoksen perusteella tietoisesti tai alitajuisesti. Korthals Altesin eetos-teorian yleistajuisuus on sekä teorian vahvuus että sen heikkous: toisaalta on vaikea kiistää, etteivätkö lukijat muodosta kirjailijan eetosta Korthals Altesin esittämällä tavalla, mutta toisaalta eetos-teorialla ei välttämättä päästä erityisen pitkälle tekijän analyysiin tai pystytäkään tuottamaan erityisen kiinnostavia tai oivaltavia havaintoja tekijän toiminnasta diskurssissa.

Bahtinin (1991) polyfonisessa romaanissa myös tekijällä on erityinen rooli. Polyfonisessa romaanissa tekijän positio henkilöhahmoon nähden on vakavissaan toteutettu ja loppuun asti viety dialoginen

positio, joka vahvistaa henkilöhahmon itsenäisyyden, sisäisen vapauden, ehtymättömyyden ja dynaamisuuden. Henkilöhahmo ei ole tekijälle ”hän” eikä ”minä” vaan täysiarvoinen ”sinä”, siis toinen, vieras ”minä”. Henkilöhahmo on tämänhetkisen eikä retorisesti näytellyn tai kirjallisten konventioiden mukaisen dialogisen puhuttelun subjekti. Polyfonisen romaanin tekijältä vaaditaan valtavaa ja jännittynyttä dialogista aktiivisuutta: tekijän tietoisuus on jatkuvasti ja kaikkialla romaanissa läsnä. Tekijältä ei vaadita itsensä ja tietoisuutensa kieltämistä, vaan tämän tietoisuuden epätavallista laajenemista, syvenemistä ja uudistumista siten, että se kykenee antamaan tilaa tasa-arvoisille vieraille tietoisuuksille. (Bahtin 1991, 99, 106–107.) Cunninghamin romaanit ovat myös tekijän näkökulmasta erikoisessa jännitteessä polyfonian kanssa. Käsittelen polyfonisen romaanin tekijää muun romaanien polyfonian analyysin ohessa, siis luvussa 2.2 selvästi moniäänisten romaanien kohdalla ja luvussa 3.1 *By Nightfall* -romaanin osalta.

Bahtin on tietysti vaikuttanut myös teoretisointeihin tekijästä. Erään tällaisen teorian ovat luoneet Ruth Ginsburg ja Shlomith Rimmon-Kenan (1999). He esittelevät käsitteen ”tekijä-versio” (*author-version*). Tekijä-versio on yksittäisen teoksen omanlainen agentti, joka perustuu teoksessa vallitseviin tekijän, tekstin ja lukijan välisiin dynaamisiin suhteisiin. Ginsburg ja Rimmon-Kenan määrittelevät tekijä-version kahteen suuntaan orientoituneena olentona, joka rikkoo tekstin rajoja: se organisoi kerrontaprosessia ulkoapäin, ja samaan aikaan se ilmenee fiktiivisen maailman sisällä temaattisten ja rakenteellisten muotoilujen kautta. Tärkeää Ginsburgille ja Rimmon-Kenanille on myös se, että tekijä-versio on avoin subjekti, jonka toiminta kyseenalaistaa vanhoja käsityksiä kirjallisesta auktoriteetista, vastuusta ja vapaudesta. (Ginsburg ja Rimmon-Kenan 1999, 66–67.)

Kuten jo tästä kuvauksesta voi päätellä, Bahtin on vaikuttanut merkittävästi Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin teoriaan (1999, 77). Itse asiassa minun on vaikea nähdä Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin ja Bahtinin tekijäkäsityksen merkittäviä eroja: Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin tekijä-versio vaikuttaa hyvin samanlaiselta agentilta kuin Bahtinin tekijä. En usko, että kirjallisuusanalyysi tekijä-version käsitteen avulla tuo olennaisesti erilaisia tulkintoja kuin analyysi bahtinilaisen tekijäkäsityksen avulla.

Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin teorian hyöty löytyy heidän teoriansa erilaisista korostus- ja sävyeroista, joita löytyy paljon ja jotka ovat hyvin kiinnostavia. Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin teoriassa korostuvat voimakkaasti kertojassa ilmenevän tekijä-version auktoriteetin aseman ja tiedon mureneminen sekä henkilöhahmojen vapaus ja siitä syntyvä vastuu. Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin kirjallisuusanalyysissä korostuu se, ettei kertoja voi tietää tai ennustaa henkilöhahmoista mitään, vaan

hahmot ovat omaleimaisia, muuttuvia ja yllätyksellisiä. Keskeistä on myös se, että alussa kertoja julistaa omaa tietämystään ja auktoriteettiaan henkilöhahmoihin nähden, mutta joutuu luopumaan tästä statuksestaan. Lopulta kertoja näkee itsensä jopa henkilöhahmoja alempiarvoisena, mikä on täysin Bahtinin tekijäkäsityksen vastaista. (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 81–83.)

Lisäksi Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999) analyysissä kertojan ja hahmon välisen suhteen sävy on tietynlainen: Kun kertoja luopuu auktoriteetistaan ja vapauttaa hahmon, kertoja toivoo hahmolle hyvää ja toivoo, että tämä menestyy. Kertoja tuntee hahmoa kohtaan ikään kuin äidillistä välittävää mutta vapauttavaa rakkautta. Joskus tämä rakastava suhde on kaksisuuntainen: silloin tämä suhde synnyttää hahmoissa voimaantumisen, vapauden ja rohkeuden tunteita. (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 84.) Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin teoriassa lisäksi henkilöhahmon vapaus on monimutkainen ilmiö: vapauden voisi odottaa olevan yksiselitteisesti pelkkää juhlaa, mutta siihen liittyy myös synkkä kääntöpuoli, nimittäin hylkäys. Hallitsemattomalla vapaudella on vaaransa, ja autonomia onkin monimutkainen yhdistelmä vapautta ja rajoitusta turvana; ”of being ’wide open’ and yet ’snug’”. (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 85–86.) Juuri tämänlaiset sävyt tekijä-version ja henkilöhahmon välisessä suhteessa tuovat lisäarvoa varsinkin *By Nightfall* -romaanin tulkintaan.

Näiden teorioiden lisäksi hyödynnän Susan S. Lanserin (2005) minä-kerrontaan liittyvää teoretisointia. Cunninghamin kuudesta romaanista yllättäen vain yksi, *A Home at the End of the World*, on kerrottu kokonaan yksikön ensimmäisessä persoonassa. Myös *By Nightfall* -romaanin on osittain kerrottu yksikön ensimmäisessä persoonassa, mutta kuten jo aikaisemmin olen todennut, tämän romaanin kerronnassa on runsaasti ambivalenssia: diskurssissa käytetään sekä hän- että minä-kerrontaa eikä ole aivan selvää, kuka näitä pronomineja käyttää ja kenestä. Silti Lanserin minä-kerronnan teoretisoinnin käyttö tässä tutkielmassa myös yksikön kolmannessa persoonassa kerrottujen romaanien kohdalla on hyvin perusteltua: Lanserin teoria taipuu helposti hän-kerronnan analyysiin, ja sen soveltaminen tuottaa tutkielmassani kiinnostavia havaintoja. Lisäksi myös Mäkelä (2017, 125–128) käyttää tätä Lanserin teoriaa *By Nightfall* -romaanin analyysiin, mikä antaa tietysti lisää tukea ajatukselleni, että tämän teorian soveltaminen hän-kerrontaan ei ole erityisen ongelmallista.

Lanserin (2005, 207) teoria ei käsittele sitä, yhdistääkö lukija minä-muodossa kertovan hahmokertojan ja teoksen tekijän toisiinsa, vaan sitä, millä ehdoilla näin tapahtuu. Lanserin ajatusten perustana on havainto, että koska autobiografia ja homodiegeettinen fiktio käyttävät samoja lingvistisiä keinoja, ei minä-kerronnan ontologista statusta voi päätellä pelkästään tekstin perusteella.

Tämän vuoksi minä-kerronta houkuttelee lukijan uskomaan, että fiktion ”minällä” on jokin suhde tekijän ”minään”. Näin tapahtuu myös silloin, kun eksplisiittisiä merkkejä tällaisesta yhteydestä ei ole (merkkinä voisi toimia esimerkiksi se, että tekijä ja minä-kertoja ovat samannimisiä tai että molemmat ovat kirjailijoita). Lukija jatkuvasti horjuu näiden kahden tulkinnan välillä – jotka ovat siis minä-kerronta tekijästä irrallisena tai tekijään liittyvänä – ja saattaa jopa tuplata tekstin puhujaaänen vasten tekstin rakenteen logiikkaa. (Lanser 2005, 206–207.)

Lanser (2005, 212–214) esittää viisi ehtoa, joiden täytyessä lukija todennäköisimmin yhdistää tekijän ja tekstin ”minän” toisiinsa: yksittäisyys, anonyymisyys, identiteetti, luotettavuus ja epänarratiivisuus. Avaan analyysin yhteydessä käyttämieni ehtojen sisältöä. Vaikka saan Lanserin ehtojen avulla hedelmällisesti tulkittua Cunninghamin romaaneja, Lanserin ehdot eivät välttämättä sellaisenaan sovellu niiden analyysiin: esimerkiksi yksittäisyyden ehto vaikuttaa toimivan erikoisella tavalla *A Home at the End of the World* -romaanissa. Lisäksi identiteetti- ja luotettavuusperiaatteen käyttö sisältää erikoista huojuntaa, kuten analyysistäni selviää. Sovellan Lanserin teoriaa tutkielman luvuissa 2.4 ja luvussa 4.

Hyvin suosittu tapa tutkia tekijän ilmenemistä tekstissä on retorinen kertomusteoria ja varsinkin sen piirissä kehitetty implisiittisen tekijän käsite. Retorisen kertomusteorian ydinajatuksia on, että kirjailija ei voi koskaan olla täysin neutraali ja objektiivinen kirjoittaessaan tekstiä eikä myöskään lukija lukiessaan sitä, vaan heidän arvonsa ja uskomuksensa muokkaavat tekstiä ja sen tulkintaa (Booth 1991, 70–83, 120–144 et passim).

Implisiittisen tekijän käsitteen esitteli Wayne C. Booth teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961). Boothin esittely jätti käsitteen kuitenkin niin hämäräksi, että siitä on kiistelty kiivaasti; käsitettä on muokattu suuntaan jos toiseen ja sitä on yritetty todistaa tarpeettomaksi (Phelan 2005, 40–43). Käsitteellä on kuitenkin vankka kannattajajoukko, jonka kärjessä on James Phelan. Phelan on omalta osaltaan jatkanut Boothin työtä, terävöittänyt implisiittisen tekijän käsitettä ja yleisemminkin kehittänyt retorista kertomusteoriaa.

Booth kuvailee implisiittistä tekijää eräänlaiseksi tekijän ”toiseksi minäksi”. Se on versio kirjailijasta, jonka kirjailija luo välttämättä kirjoittamisprosessin aikana. Kirjailijan koko tuotannossa näitä versioita voi olla useita erilaisia: saman kirjailijan eri teoksissa toimii erilainen implisiittinen tekijä erilaisine normeineen, sillä kirjailija luo implisiittisen tekijän palvelemaan juuri kyseisen teoksen tarpeita. Implisiittinen tekijä voi myös saada avoimen, puhuvan roolin esimerkiksi kertojan

kommentoinnin kautta. Tällöin on kuitenkin huomattava, että kertoja on aina vain yksi implisiittisen tekijän luomista elementeistä ja monesti kertojan ja implisiittisen tekijän voi erottaa toisistaan. Kuva implisiittisestä tekijästä syntyykin yleensä muistakin elementeistä kuin vain kertojan eksplisiittisestä kommentoinnista, kuten siitä, millaisen tarinan kertoja päättää kertoa. Implisiittinen tekijä on vastuussa tekstin moraalista ja emotionaalista sisällöstä. Implisiittinen tekijä on aktiivinen toimija, joka valitsee tietoisesti tai tiedostamatta sen mitä lukija lukee. Lukija aina konstruoi kuvan implisiittisestä tekijästä; hän päättelee implisiittisen tekijän olevan ideaalinen, kirjallinen, luotu versio todellisesta tekijästä. (Booth 1991, 70–75). Booth kiteyttää implisiittisen tekijän myös näin paljon siteeratuin sanoin: ”it includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole” (Booth 1991, 73).

Boothin kuvaus on jättänyt muille kirjallisuusteoreetikoille paljon pohdinnan aihetta: miten implisiittinen tekijä voi olla sekä kokonaiskuva teoksesta että aktiivinen tekijä vastuussa tuosta kokonaisuudesta? Monet käsitteen uudelleenmäärittelijät ovatkin tulkinneet sen olevan jonkinlainen teoksen normien kokonaisuus ja jättäneet huomiotta käsitteen merkityksen aktiivisena subjektina. (Phelan 2005, 40–43.) Mielestäni, ja myös Phelanin (2005) mielestä, implisiittisen tekijän käsitteen erityisyys ja voima on juuri sen subjektiuden korostamisessa. Jos implisiittinen tekijä käsitetään vain jonkinlaisena normien kokonaisuutena, miksi sitä edes nimitetään *tekijäksi*?

Ytimekkäimmillään Phelan määrittelee implisiittisen tekijän seuraavalla tavalla: ”the streamlined version of the real author responsible for the construction of the text” (Phelan 2005, 5). Phelan ymmärtää implisiittisen tekijän olevan virtaviivaistettu versio todellisesta tekijästä, todellinen tai oletettu joukko todellisen tekijän kykyjä, piirteitä, asenteita, uskomuksia, arvoja ja muita ominaisuuksia, joilla on aktiivinen rooli tekstin konstruoinnissa. Implisiittinen tekijä on siis todellisen tekijän osittainen representaatio, jonka todellinen tekijä on konstruoinut. Implisiittinen tekijä ei ole tekstin tuote vaan agentti, joka on vastuussa tekstin luomisesta. (Phelan 2005, 45.)

Lanser (2005, 211) ottaa kantaa siihen, mikä on hänen minä-kertojan ja tekijän yhdistämistä käsittelevän teoriansa suhde implisiittiseen tekijään ja todelliseen tekijään sekä näiden avulla tehtyyn tulkintaan. Kun tekstin tulkinnassa käytetään apuna implisiittisen tekijän käsitettä tai todellista tekijää, tekijään kytketään teksti kokonaisuudessaan. Tällaista tulkintaa tehtäessä ei ole tarpeen asettaa tiettyä tekstuaalista puhujaa ja tekijää yhteen, sillä tekstiä tulkitaan kokonaisuutena. Millä hyvänsä tekstillä voi tulkita olevan implisiittinen tekijä, mutta homodiegeettistä minä-kertojaa ei ole kaikissa teksteissä. Lanserin teorian keskiössä on nimenomaan se, miten tietyt, yksittäiset äänet

tekstissä kiinnittyvät tekijän ”minään”. Itse asiassa Lanserin mukaan teksteissä, joissa tekijän ja fiktion ”minä” ovat kiinnittyneet toisiinsa, ei välttämättä erikseen tarvita implisiittisen tekijän käsitettä, sillä tekijä jo assosioidaan tekstin puhuvaan ”minään”. (Lanser 2005, 211.)

Tämä Lanserin perustelu tiivistää erinomaisesti myös sen, miksi tässä tutkielmassa implisiittisen tekijän käsite ei ole erityisen tarpeellinen: tulen analysoimaan pikemminkin yksittäisten äänten suhdetta Cunninghamiin enkä romaanien kokonaisuutta Cunninghamin tuottamana. Tietysti on selvää, että kaikki romaanien äänet ovat viime kädessä Cunninghamin tuottamia; tässä mielessä implisiittisen tekijän käsitteen avulla saatava kokonaistulkinta moniäänisestä romaanista voi olla hyödyllinen, vaikka Lanserin mielestä se ei olekaan välttämätöntä. Vaikka tutkielmani pääpaino on yksittäisten äänten analysoinnissa, otan jonkin verran kantaa siihen, mitä romaanien kokonaisuus kertoo Cunninghamista. Tässä yhteydessä Korthals Altesin (2014) eetoksen käsite toimii hyvin. Lisäksi, vaikka en tulekaan tekemään perusteellista analyysiä kohdeteksteistäni implisiittisen tekijän käsitteen avulla, tulen soveltamaan joitain Boothin teorian osia silloin, kun ne tuntuvat tuottavan kiinnostavia tulkintoja.

Luvussa 2 keskityn analysoimaan Cunninghamin ilmeisen moniäänisiä romaaneja eli kaikkia muita paitsi *By Nightfall* -romaania. Tässä luvussa käsittelen Cunninghamin romaanien yleisimpiä, keskeisimpiä ja olennaisimpia piirteitä. Aloitan kirjailijan alustavan eetoksen muotoilusta. Käsittelen sen jälkeen Cunninghamin romaanien näkökulmien moneutta bahtinilaisesta ja woolfilaisen modernistisesta näkökulmasta. Luvun lopuksi tutkin Cunninghamin kiinnittymistä homohahmoihin sekä Cunninghamin äänen tyyliä. Luvussa 3 analysoin *By Nightfall* -romaania: sen polyfonisuutta sekä siinä ilmenevää käsitystä tekijän auktoriteetista ja henkilöhahmon vapaudesta. Luvussa 4 analysoin sellaisia henkilöhahmoja, jotka tuntuvat erilaisista syistä korostuvan Cunninghamin henkilöhahmojen kaartissa. Pohdin, miksi juuri nämä henkilöhahmot korostuvat romaaneissa, ja mitä se kertoo Cunninghamista itsestään.

2 Moniääniset romaanit, homohahmot ja Cunninghamin äänen sävy

2.1 Alustava hypoteesi Cunninghamin yhtenäisestä eetoksesta

Ensimmäiseksi pohdin Cunninghamista joidenkin tämän henkilökohtaisten ominaisuuksien ja romaanien myötä lukijalle muodostuvaa kokonaiskuva. Tällaiseen pohdintaan sopii hyvin Korthals

Altesin eetoksen käsite. Ennen tarttumista yhteenkään Cunninghamin romaaniin lukija saattaa olla tietoinen siitä, että kirjailija itse on avoimesti homo (Moore, 2010). Tämä tieto vaikuttaa siihen ennakkoeetokseen (*prior ethos*, Korthals Altes 2014, 65, 154–155), joka lukijalla on kirjailijasta. Tieto kirjailijan homoudesta saa lukijan olettamaan kirjailijan omaavan tiettyjä arvoja ja asenteita. Korthals Altesin (2014, 185) mukaan vain muutama stereotyyppinen piirre riittää herättämään kokonaisen kirjailijan asenteen ja eetoksen. Seksuaalivähemmistöön kuuluvana henkilönä oletan Cunninghamin olevan empaattinen erilaisia ihmisiä kohtaan ja erilaisten ihmisten yhdenvertaisuutta ja tasa-arvoisuutta kannattava, siis muutenkin kuin vain seksuaaliseen suuntautumiseen liittyen. Ilmaisen tämän tietoisena siitä, että nämä ovat vain omat, stereotypioihin perustuvat ennakkoluuloni.

Lukijan kirjailijasta muodostaman ennakkoeetoksen lisäksi luentaan vaikuttavat myös lukijan omat arvot ja asenteet. Jo luvussa 1.2 toin esiin sen, että kannatan eri sukupuolten ja seksuaalisuuksien tasa-arvoisuutta ja yhdenvertaisia oikeuksia. Tämä asenteeni väistämättä vaikuttaa tulkintaani. Konservatiivisia ja homofobisia arvoja ja asenteita omaava lukija tulkitsee Cunninghamin romaaneja ja eetosta varmasti aivan eri tavalla. Korthals Altes (2014, 211) on samaa mieltä: se, millaisen eetoksen lukija käsittää kirjailijan omaavan, riippuu lukijan moraalikäsityksestä, psykologisesta ymmärryksestä ja kirjallisuuskokemuksista.

Tässä yhteydessä, ennen analyysin alkua, haluan vielä nostaa esille yhden seikan queer-kirjallisuuden lukemisesta. Hanna Kubowitz (2012) kaivaa esille perinteiseen implisiittisen lukijan käsitteeseen sisältyviä oletuksia ja muokkaa tältä pohjalta uuden käsitteen, oletuslukija (*default reader*). Tämä käsite tuo näkyviksi implisiittisen lukijan käsitteessä piilossa olevia merkityksiä. Perinteinen implisiittisen lukijan käsite sisältää erinäisiä piirteitä, jotka jokin tietty teksti tyypillisesti, ja yleensä implisiittisesti, olettaa lukijalta. Kubowitzin mukaan käsitteeseen sisältyy tämän lisäksi ennakolta useita perustavanlaatuisia, hyvin yleisiä konventioita, jotka teksti jakaa sen sosiokulttuurisen kontekstin kanssa. Jos tekstissä ei erikseen ole merkkejä muusta, se jakaa nämä ympäristön oletusasetukset (*default settings*) ja odottaa lukijan jakavan ne myös. (Kubowitz 2012, 207–208.)

Kubowitz ehdottaakin, että implisiittisen lukijan sijasta käytettäisiin käsitettä oletuslukija, jolloin tuodaan näkyviksi jo implisiittisen lukijan käsitteeseen sisältyviä oletusasetuksia. Nykyaikaiseen länsimaiseen diskurssiin kuuluvia oletusasetuksia on useita: esimerkiksi että lukija on sukupuoleltaan mies tai nainen eikä mitään tämän kahtiajaon väliltä tai ulkopuolelta; lukija on hetero; lukija on valkoinen; lukijan sosiaalisessa taustassa vaikuttavat kristinuskon mukaiset arvot, mutta hän ei ole

fundamentalisti; että hän on ruumiiltaan ja mieleltään terve eikä vakavasti sairas. (Kubowitz 2012, 209.)

Kubowitzin (2012, 209) mukaan myös tämän sosiokulttuurisen kontekstin sisällä oletuslukija ei päde joihinkin genreihin: hän mainitsee esimerkkeinä uskonnollisen kirjallisuuden, lastenkirjallisuuden ja homokirjallisuuden. Joko Kubowitz luokittelee homokirjallisuuden poikkeukseksi turhan hätäisesti tai Cunninghamin romaanit eivät ole tyypillistä homokirjallisuutta, sillä Kubowitzin mainitsemat lukijan oletusasetukset eivät näytä pätevän Cunninghamin romaanien kohdalla. Mäkelä (2017, 129) tulkitsee *By Nightfall* -romaanin seksuaalisuus-teeman käsittelyä siten, että kerronnan imperatiivinen sinä-pronomin, jolla on kerronnassa lähes gnoominen status, houkuttelee romaanin protagonistin, tekijän ja lukijan yhteen kyseenalaistamaan heidän seksuaalisuuttaan ja sukupuolisuuttaan. Nämä ”queer-hetket” vaikuttavat ikään kuin viettelyltä, jossa avoimesti homo tekijä houkuttelee implisiittiset heterolukijat tunnistamaan heidän oman queerin potentiaalinsa (Mäkelä 2017, 129).

On kiinnostavaa, että Mäkelä olettaa teoksen implisiittisen lukijan olevan seksuaaliselta suuntautumiseltaan nimenomaan hetero. Kubowitz (2012, 207–208) voisi todeta, että tässä tulkinnassa ilmenee hänen käsitteensä oletuslukija, jonka oletusasetuksiin heterous kyseenalaistamatta kuuluu. Kyse voi toisaalta olla myös siitä, että Mäkelän omat arvot ja asenteet vaikuttavat teoksen tulkintaan ilman että Mäkelä eksplikoi tätä. Kirjallisuuden queer-tutkimuksessa yleisenä käytäntönä on, että tutkija tuo esille oman suhteensa seksuaalisuuden ja sukupuolen teemoihin ja myöntää niiden värittävän tutkimusta jollain tapaa. Olen itse tehnyt näin luvussa 1.2, ja näin on tehnyt myös muiden muassa Kubowitz (2012, 202). Margaret Morrison (2015, 17) peräti aloittaa artikkelinsa kertomalla omasta ulostulostaan.

Onhan selvää, että seksuaaliselta suuntautumiseltaan ei-hetero lukija käsittää Mäkelän (2017, 129) mainitseman viettelyn aivan erilaisella tavalla: eihän toki ei-heteroa lukijaa tarvitse ikään kuin odottamatta vietellä tutkailemaan omaa seksuaalisuuttaan ja sukupuoltaan, vaan hän on todennäköisesti tehnyt sitä muutenkin. Tällainen lukija saattaa pikemminkin asettautua tekijän puolelle, viettelijän rooliin. Tällöin lukija ikään kuin jakaa tekijän kanssa saman position: tekijällä ja ei-heterolla lukijalla on jotain erityistä, kenties jopa (esimerkiksi heterolukijoihin nähden) salaista tietoa seksuaalisuuden ja sukupuolen ambivalenssista ja häilyvyydestä. Tästä johtuen tekijä ja ei-hetero lukija saattavat yhdessä olla joissain kohdin romaania sen protagonistia ja heterolukijoita ainakin tiedon suhteen ylemmällä tasolla.

Erityisen herkullinen on *By Nightfall* -romaanin seuraava katkelma, jota myös Mäkelä (2017, 129) analysoi: "Accept that, like many men, you have a streak of the homoerotic in you. Why would you, why would anyone, want to be *that* straight?" (BN, 108; kurssiivi MC). Tässä katkelmassa ei-hetero lukija helposti samastuu pikemminkin puhuttelevan äänen kuin puhuteltavan "sinän" positioon. Ei-hetero lukija samastuu varsinkin jälkimmäisen virkkeen flirttailevaan ja keimailevaan tyyliin, joka osaltaan viestii puhujan suurempaa tietämystä ja siitä kumpuavaa itsevarmuutta puhuteltavaan "sinään" nähden. Tässä katkelmassa tekijä ja ei-hetero lukija ikään kuin vehkeilevät keskenään tai muodostavat jonkinlaisen salaliiton. Tästä salaliitosta käsin heidän on helppo puhutella protagonistia ja heterolukijoita siten, että tällä flirttailevalla, viettelevällä tyyllillä he ihmettelevät ja kyseenalaistavat sitä, että protagonistia ja heterolukijat näkevät oman seksuaalisuutensa niin selvänä, yhtenäisenä ja koherenttina.

Tämän katkelman monitulkintaisuus on merkki siitä, että Cunningham ei oleta lukijansa olevan hetero. Cunninghamin kohdalla oletuslukijan käsitteeseen ei sisälly oletusta lukijan seksuaalisesta suuntautumisesta. Cunningham ei odota lukijansa olevan hetero, homo tai jotain muuta, vaan Cunninghamin jättää teostensa implisiittisen lukijan seksuaalisen suuntautumisen auki: Cunningham tiedostaa, että lukija voi olla seksuaaliselta suuntautumiseltaan mitä tahansa. Lukijan, todellisen tai implisiittisen, seksuaalinen suuntautuminen luonnollisesti vaikuttaa lukukokemukseen ja tekstin tulkintaan, kuten edellisestä analyysistä näkyy. Kubowitz (2012, 213) mainitsee, että queer-lukijalle marginalisoidun lukijan kokemus on jokapäiväistä. Mielestäni tämä on aivan totta. Cunninghamin romaanien kohdalla keskeistä on huomioida, että romaaneissa on oma lukijapositio sekä hetero- että queerlukijoille: hetero- ja queer-lukijat tulkitsevat romaaneja eri tavoin, mutta Cunningham ei marginalisoi, syrji tai häivyty kumpaakaan positiota.

Cunninghamin romaaneissa kerronnan näkökulmaa hallitsevat henkilöhahmot itse. *By Nightfall* -romaanin lukuun ottamatta kaikissa romaaneissa tapahtumia seurataan vähintään kolmen henkilöhahmon kautta. Viidessä romaanissa käytetään hän-kerrontaa ja vain yhdessä minä-kerrontaa, ja *By Nightfall* -romaanissa näitä kahta kerrontatapaa käytetään sekaisin. Fokalisaatio on silti aina hahmoilla: hahmojen maailmankuva, ajatukset, arvot ja asenteet värittävät kerrontaa voimakkaasti. Jo sinällään tällainen kerronta, jossa monet henkilöhahmot, joilla on hyvin erilaisia arvoja, saavat oman äänensä kuuluviin runsaassa tilassa ja ilman tekijän ilmeistä häirintää, luo kuvaa Cunninghamista erilaisten henkilöhahmojen ja ihmisten tasa-arvoisuutta ja yhdenvertaisuutta kannattavana. Cunningham ei esimerkiksi tunnu suosivan tai tuomitsevan tiettyjä hahmoja.

Korthals Altesin (2014, 132) mukaan Phelanin (2005, 20) esittämä jako tekstin mimeettisestä, temaattisesta ja synteettisestä aspektista toimii käsityksinä erilaisista lukutavoista, joita erottaa se, miten lukija kehystää henkilöhahmot. Jos Cunninghamin romaaneja luetaan mimeettisesti, eli etualaistetaan henkilöhahmot ihmisenkaltaisina hahmoina, romaanien lukukokemus on kiinnostava: viidessä romaanissa lukija pääsee vuorotellen, yleensä yhden luvun verran kerrallaan, uppoutumaan yhden hahmon näkökulmaan varsin intensiivisesti ja syvällisesti vain tullakseen seuraavassa luvussa nykäistyksi aivan toisenlaiseen näkökulmaan. Tästä kerronnallisesta keinosta johtuva vaikutus on voimakas esimerkiksi *Flesh and Blood* -romaanissa, jossa vuorottelevat väkivaltaisen, konservatiivisen ja patriarkaattisen Constantine Stassosin ja tämän heteronormista poikkeavaa elämää viettävien lasten, Willin ja Zoen, näkökulmat. Lukijan on helppo tuntee empatiaa ja sympatiaa kutakin henkilöhahmoa kohtaan. Lukijan tunteet ovat kuitenkin koetuksella, kun yhtä paljon sympatiaa herättää kaksi hahmoa, joilla on keskenään aivan päinvastaisia arvoja – varsinkin kun lukijan omat arvot ovat välttämättä lähempänä jompaa kumpaa hahmoa.

Kun pohditaan sitä, miten Cunninghamin moniäänisissä romaaneissa lukijaa houkutellaan tuntemaan sympatiaa eri henkilöhahmoja kohtaan, Boothin (1991) retorisen kertomusteorian alaan kuuluva teoretisointi henkilöhahmon sympaattisuudesta vaikuttaa keskeiseltä. Boothin (1991, 245–246) mukaan hahmon läheisyys vaikuttaa voimakkaasti siihen sympatiaan, jota lukija tuntee hahmoa kohtaan. Kun tarina näytetään tietyn hahmon näkökulmasta, joka raportoi omasta kokemuksestaan, kirjailija takaa, että lukija pikemminkin kulkee hahmon kanssa kuin asettuu häntä vastaan. Kun lukijalla on jatkuva pääsy hahmon sisäisyyteen, hän alkaa melkein väistämättä toivoa hahmolle hyvää, vaikka tämän ominaisuuksissa olisi jotain eettisesti epäilyttävääkin. Sympatia yhtä hahmoa kohtaan voimistuu, kun kirjailija pidättäytyy paljastamasta sellaisten hahmojen mieltä, jotka joko voisivat paljastaa sympaattisen hahmon epäsympaattiseksi tai paljastaa jonkun toisen hahmon vieläkin sympaattisemmaksi. (Booth 1991, 245–246, 249.)

Cunninghamin moniäänisissä romaaneissa lukija pääsee tutustumaan kuhunkin hahmofokalisoijaan ja minä-kertojaan suhteellisen syvällisesti. Boothin teorian mukaisesti lukija tuntee sympatiaa näitä hahmoja kohtaan, joiden kautta, tai kanssa, lukija tarkastelee tarinamaailmaa. Boothin kuvaus lukijan hahmoa kohtaan kokemasta sympatiasta kuvaa hyvin Cunninghamin moniäänisten romaanien lukukokemusta. Boothin teoria ei kuitenkaan kokonaisuudessaan päde Cunninghamin romaanien kohdalla. Cunninghamin romaanit nimenomaan tarjoavat pääsyn useiden henkilöhahmojen mieleen, jotka, lukijasta riippuen, ovat enemmän tai vähemmän sympaattisia tai esimerkiksi enemmän tai vähemmän lähellä lukijan omia arvoja. Kuvaamalla kaikkia henkilöhahmoja inhimillisen erehtyvinä

ja viallisina sekä vilpittöminä Cunningham kuitenkin mahdollistaa sen, että lukija voi kokea jonkin verran sympatiaa kaikkia hahmoja kohtaan. Verrattuna Boothin teoriaan tämä saa Cunninghamin vaikuttamaan rehelliseltä tekijältä: toisin kuin Boothin käsittämä kirjailija, Cunningham ei manipuloi lukijan kokemaa sympatiaa kontrolloimalla fokalisaatiota ja minä-kerrontaa siten, että hahmokuvausessa piiloteltaisiin tai tuotaisiin esiin tiettyjä henkilöahmon sympaattisuuteen vaikuttavia piirteitä. Cunningham antaa monien hahmojen tulla esiin omine hyvine ja huonoine puolineen, ja lukija kokee jonkin verran sympatiaa kaikkia hahmoja kohtaan. Tämä, tietenkin, vaikuttaa lukijan Cunninghamista luomaan eetokseen.

Cunninghamin kuusi romaania tuottavat yhdessä varsin yhtenäisen kuvan kirjailijan eetoksesta: teokset tuottavat kirjailijasta kuvan vilpittömänä ja autoritäärisenä, joskin tämä autoritäärisyys syntyy jopa paradoksaalisista piirteistä. Vilpittömyydellä tarkoitan Korthals Altesin (2014, 207) tavoin sitä, että puhuja ilmaisee sen, minkä hän uskoo olevan totta, mutta tämä ilmaus ei ole faktuaalinen totuusväite; tällöin relevantti tulkintakehys olisi vilpittömyyden sijaan luotettavuus.

Konventiot, joiden mukaan lukijat liittäivät hetero- ja homodiegeettisiin kertojiin erilaisia arvoja, kuten luotettavuus ja autoritäärisyys, muuttuvat ajan myötä. Tällä hetkellä homodiegeettinen kertoja, jolle ominaista on paatoksellisuus ja omakohtaisuus, nähdään autoritäärisempänä ja jopa totuudellisempänä kuin heterodiegeettinen kertoja. Tämä johtuu siitä, että tämä kertojatyyppe ottaa huomioon sen, että yhden ihmisen tai hahmon näkökulma on aina osittainen. (Korthals Altes 2014, 105.)

Juuri tällaisesta yhden henkilöahmon näkökulman osittaisuudesta ja omakohtaisuudesta Cunninghamin romaaneissa on kyse sekä *A Home at the End of the World* -romaanin kohdalla, jossa kertojat todella ovat homodiegeettisiä, että muidenkin moniäänisten romaanien kohdalla, joissa käytetään hahmofokalisaatiota. Jokainen romaaneissa esillä oleva henkilöahmo näkökulmineen vaikuttaa omalla kohdallaan autoritääriseltä juuri omakohtaisuuden vuoksi. Henkilöahmot myös kuvataan vilpittöminä: he kaikki toimivat siten kuin itse uskovat olevan oikein.

Tietysti kaikkia näitä ääniä hallitsee Cunningham; yllättäen se, että Cunningham luopuu omasta autoritäärisyydestään antamalla sitä niin runsaasti henkilöahmoilleen, saa Cunninghamin itsensä näyttämään korostetun autoritääriseltä. Cunninghamin autoritäärisyyteen ei liity vallankäyttöä, sillä hän ei suosi tai tuomitse tiettyjä hahmoja. Cunningham antaa kaikenlaisten henkilöahmojen olla esillä eikä hän osoita, kuka hahmo maailmankatsomuksineen, asenteineen ja arvoineen on oikeassa

ja kuka väärässä. Näin myös Cunninghamin kohdalla keskeinen arvo on vilpittömyys eikä luotettavuus: Cunninghamin romaaneissa ei ole kyse siitä, että yksi näkökulma maailmaan olisi kaikkia muita parempi. Kun on kyse erilaisten hahmojen elämästä, faktuaaliset totuudet eivät ole relevantteja tai mahdollisia.

Tällainen immersiiivinen, psykologisoiva tulkinta Cunninghamin romaaneista on toki kiinnostavaa, mutta minulle ja Korthals Altesille se ei riitä. Korthals Altesin (2014, 134) mukaan jotkin teoksen kerronnan piirteet voivat laukaista sen, että lukija alkaa kiinnittää huomiota tekstin muihin tasoihin. Lukija tekee kehyksenvaihdoksen, jonka ansiosta hän siirtyy esimerkiksi kertojan yleisöstä tekijän yleisöön. Kehyksenvaihdos vaikuttaa siihen, kenen eetos ja minkälaiset eettiset kysymykset nousevat relevanteiksi teosta tulkittaessa. Samalla lukukokemus muuttuu. (Korthals Altes, 134.)

Flesh and Blood -teoksen kerronnassa voidaan tulkita olevan yksittäinen kohta, joka laukaisee kehyksenvaihdoksen ja kiinnittää lukijan huomion hahmoista tekijään. Romaanin kertoja käyttää fokalisoimistaan hahmoista johdonmukaisesti yksikön kolmatta persoonaa. Eräässä luvussa aivan romaanin loppupuolella on kursivilla merkittyjä pitkiä katkelmia, jotka kaikki vaikuttavat olevan fokalisoitu Zoen kautta. Tässä vaiheessa tarinaa Zoe on kuolemassa AIDSiin, joten katkelmat on helppo tulkita kuolemaa lähellä olevan hahmon hourailuksi. Yksi kursivoitu katkelma kuitenkin poikkeaa muista:

Susan was the harmed one. She had the most perfection in her, the truest and greediest heart. All the accidents of fortune happened to her, Will and I could sneak away. We had lives in the world; she gave herself to duty. (FB, 424; kursiivi MC)

Tässä kertoja, tai jokin muu tekstuaalinen entiteetti, käyttää itsestään yksikön ja monikon ensimmäistä persoonapronominia. Tämä kohta tulee lukijalle melkoisena yllätyksenä, ja se jää romaanissa ainutkertaiseksi. Zoen houretilan vuoksi voisi tulkita, että pronominilla Zoe viittaa itseensä. Tämä lienee kuitenkin epätodennäköistä, koska kaikissa muissa samalla tavalla kursivoiduissa katkelmissa Zoen viitataan kolmannessa persoonassa.

Tässä kohdassa lukijan on siis pakko tehdä jonkinlainen kehyksenvaihto ja kiinnittää huomio myös muihin kommunikaatitasoihin kuin vain hahmofokalisoiden ja kertojan kommunikaatioon. Katkelman persoonapronomininit ovat räikeä poikkeama, jota lukija ei voi ohittaa. Tulkitsen, että tässä kohdassa kirjailija Cunningham viittaa itseensä. Hän tuo itsensä ja oman näkökulmansa mukaan romaanin kokoamaan ”keskusteluun” toteamalla, että hän pitää itseään Willin kaltaisena.

Cunningham kirjoittaa itsestään ja Willistä ikään kuin he olisivat saman ontologisen statuksen omaavia hahmoja. Se, että Cunningham pitää itseään Willin kaltaisena, ei ole lainkaan yllättävää: Will on suhteellisen ei-ambivalentisti homo, ja myöhemmällä iällään hän on vakituksessa parisuhteessa Harry-nimisen miehen kanssa. Syitä Cunninghamin ja Will-hahmon toisiinsa kiinnittymiseen ei siis tarvitse etsiä ainoastaan lingvistiikasta; palaan tähän aiheeseen luvussa 2.4.

Siteeraamani kohta pakottaa lukijan kiinnittämään huomiota romaanin tekijään ja synteettiseen tasoon useammalla tavalla. Ensinnäkin, kohta vahvistaa lukijan käsitystä Cunninghamin eetoksesta, sillä eetokseen voi nyt lisätä Will-hahmon piirteitä. Tämä on seurausta kohtausten mimeettisestä tulkinnasta. Toiseksi, aktivoimalla synteettisen lukustrategian kohta panee lukijan pohtimaan *Flesh and Blood* -romaanin kokonaisrakennetta: vaikka Cunninghamin voi tulkita samastuvan romaanin hahmoista juuri Will-hahmoon, Will, ja sitä myöten itse Cunningham, ei kuitenkaan nouse romaanissa erityisen tärkeään, merkitykselliseen tai muuten poikkeavaan asemaan. Romaanissa tapahtumia fokalisoidaan Willin lisäksi kuuden muun henkilöhahmon kautta. Nämä hahmot saavat kaikki yhtä paljon tilaa oman näkökulmansa ja maailmankuvansa esiin tuomiseen, ja lukijaa houkutellaan tuntemaan yhtä paljon empatiaa ja sympatiaa kaikkia hahmoja kohtaan. Se, että Cunningham käyttää romaanissaan tämänkaltaista kerrontaa, jossa hän ei siis nosta itseään ja omaa näkökulmaansa muiden, edes vastakkaisten näkökulmien yli, vaikuttaa lukijan muodostamaan käsitykseen kirjailijan eetoksesta.

Minulle syntyy käsitys Cunninghamista elämän moninaisuuden ja ihmisten erilaisuuden myös vaikeissa tilanteissa hyväksyvänä kirjailijana. Cunningham on enimmäkseen puolueeton eikä hän syyllistä edes HLBTIQ-myönteisen lukijan mielestä epäeettisesti toimivia hahmoja. Cunninghamista syntyy kuva erilaisia sosiaalisia tilanteita ja ihmisiä tarkasti ymmärtävänä ja varauksetta hyväksyvänä kirjailijana. Cunningham etualaistaa muut ihmiset ja henkilöhahmot ensin ja vasta viimeiseksi tuo itsensä esiin. Cunningham on vaatimaton ja kieltää omaavansa auktoriteetin aseman. Paradoksaalisesti juuri näistä syistä johtuen lukija saattaa nostaa kirjailija Cunninghamin jalustalle tämän perinpohjaisen hyvyyden ja syvän elämää koskevan ymmärryksen vuoksi. Tämä on siis minulle syntynyt, alustava, Cunninghamin romaanituotannon kokonaisuudesta kumpuava käsitys Cunninghamin eetoksesta, joka saattaa muuttua myöhemmin romaanien tarkemman analyysin yhteydessä.

Tässä kohtaa tutkielmaa törmätään kuitenkin Korthals Altesin (2014) eetoksen teoretisoinnin nurjaan puoleen. Se, että lukija muodostaa kirjailijasta eetoksen tämän kirjallisen tuotannon ja sen perusteella,

mitä hän kirjailijasta tietää, on toki arkista, yleispätevää ja varmasti totta. Kuitenkin kirjallisuustieteessä Korthals Altesin (2014) eetos-teoretisointia soveltamalla ei välttämättä saavuteta erityisen syvällisiä tai kiinnostavia havaintoja. Tässä tutkielmassa eetos-käsitettä käyttämällä saamani päätelmä, että Cunningham ”vaikuttaa hyvältä tyypiltä”, on suhteellisen hatara. Tässä kohdassa tutkielmaa Korthals Altesin (2014) eetos-teoretisointi auttaa kuitenkin luomaan Cunninghamista alustavan, hypoteettisen peruskäsityksen tai pohjan, jonka päälle ruveta rakentamaan tarkempaa analyysiä – tai jota ruveta radikaalisti muuttamaan syvällisemmän analyysin myötä.

2.2 Näkökulmien moneus ja hajanaisuus 1: jännite Bahtinin polyfonian kanssa

Cunninghamin moniäänisten romaanien rakenteen keskeisiä piirteitä on kuvailtu runsaasti jo edellisessä luvussa: Cunninghamin romaaneissa viidestä tapahtumia kuvataan useiden erilaisten henkilöhahmojen fokalisointia kautta. Useat henkilöhahmot saavat kuuluviin oman äänensä ja tuovat esiin omia arvojaan, asenteitaan ja näkemyksiään. Kolmessa romaanissa, jotka ovat *A Home at the End of the World*, *Flesh and Blood* ja *The Snow Queen* henkilöhahmot sijaitsevat ajallisesti ja paikallisesti samalla tasolla¹² ja voivat siten tuoda esille oman näkemyksensä muista hahmoista. Henkilöhahmot erilaisine näkökulmineen saavat yhtäläisesti tilaa ja näkyvyyttä tuoda esiin itseään ja mielipiteitään, myös silloin, kun hahmoilla on vastakkaiset näkemykset ja arvot jostain tietyistä aiheista. Esimerkiksi, tämän tutkielman kannalta keskeisesti, queer-fobiset hahmot ja homohahmot saavat yhtä paljon tilaa tuoda esille omaa agendaansa.

Tämä kuvaus pätee kaikkiin Cunninghamin viiteen moniääniseen romaaniin, mutta tässä luvussa keskityn enimmäkseen romaaneihin *A Home at the End of the World* ja *Flesh and Blood*. Nämä romaanit kuvastavat kaikkein parhaiten vastakkaisten arvojen käsittelyä romaaneissa: kummassakin romaanissa on queer-fobisia henkilöhahmoja, kuten Alice ja Constantine, ja queerejä hahmoja, kuten Jonathan, Bobby, Will ja Zoe. Myös jäljelle jäävissä romaaneissa – *The Hours*, *Specimen Days* ja *The Snow Queen* – hyvin erilaiset henkilöhahmot tuovat esiin omanlaisen näkökulmansa, mutta näissä romaaneissa ei aivan yhtä voimakkaasti nouse esiin jonkin tietyn arvon kaksi puolta, eikä missään näistä romaaneista nouse esiin queer-fobisia ääniä.¹³ Kuten totesin luvussa 1.1, *Specimen Days* -

¹² *The Hours* -romaanin loppu tuo yhteen Clarissa Vaughanin ja Laura Brownin tasot (eli 1990-luvun New Yorkin ja vuoden 1949 Los Angelesin tasot). *Specimen Days* -romaanin jakautuu kolmeen eri aikaan sijoittuvaan tarinaan, joilla kullakin on oma hahmofokalisointi. Romaanin kolmella hahmofokalisoinnilla on kuitenkin tavallaan kaksoisolennot kussakin tarinassa, joten kaikissa romaanin kolmessa osassa kaikuu se, että ikään kuin samat hahmot toistuisivat eri tarinasta ja ajasta toiseen.

¹³ Kiinnostavasti *The Hours* -romaanissa 1990-luvun New Yorkia kuvaavalla tasolla asettuvat vastakkain vanhanaikainen lesbokulttuuri ja uusi queer-kulttuuri, kun Clarissa Vaughan ja Mary Krull kohtaavat toisensa. Mary saa pikaisesti oman

romaanissa ei ole ainuttakaan queeriä hahmofokalisoijaa, mutta *The Hours* ja *The Snow Queen* -romaneissa on useita hyvin eri tavoin queerejä hahmofokalisoijia.

Kuten edellisessä luvussa on todettu, lähtökohtaisesti Cunninghamin romaanien keskeinen rakenne, hahmofokalisoijien moneus, vaikuttaa ilmentävän tasa-arvoisuutta ja yhdenvertaisuutta: kaikki henkilöhahmot esitetään samanarvoisina, yhtä oikeutettuina omiin mielipiteisiinsä. Ketään hahmoa ei romaanien rakenteen kautta tai muuten tekijän puolesta suoranaisesti arvostella, tuomita tai rangaista mielipiteistään. Cunninghamin voidaan tulkita tuovan esille oman mielipiteensä tiettyjen hahmojen kautta, mutta tämäkin tapahtuu väheksymättä muita henkilöhahmoja.

Woodhouse (1998) tulkitsee *A Home at the End of the World* -romaanin samanlaisella tavalla. Hän huomioi, että tämä romaani poikkeaa merkittävästi muista Stonewallin¹⁴ jälkeisistä homoudesta kertovista romaaneista, jotka keskittyvät tarkastelemaan muun muassa homoidentiteettiä, kaapista ulostuloa, seksuaalista etsintää ja ystävyyttä muiden homojen kanssa. Woodhousen mukaan *A Home at the End of the World* -romaanissa tutkitaan homomiehen elämää laajimmassa mahdollisessa kontekstissa, jossa homohahmo väistämättä paikantuu keskustan ulkopuolelle. Romaanin homohahmon, Jonathanin, tarina ei nouse muiden hahmojen tarinaa tärkeämmäksi. Tuloksena on puolueettomuus: mikään yksi hahmo ei dominoi tarinaa, vaan tarinan aiheena on koko yhteisön elämä. (Woodhouse 1998, 177, 183.)

Täten Cunninghamin romaanit tuntuvat flirttailevan Bahtinin teoretisoiman polyfonisen romaanin kanssa. Siinä henkilöhahmolla on erikoinen asema romaanin tekijään nähden: hahmolla on samanlaista ideologista auktoriteettia ja itsenäisyyttä kuin tekijällä. Henkilöhahmo ei ole vain tekijän objekti. Henkilöhahmon tietoisuus rakentuu samoin kuin tekijän vastaava, ja hahmolla on täysipainoinen näkemys itsestään ja maailmasta. Henkilöhahmo on vapaa ja aina toinen ja vieras suhteessa muihin hahmoihin ja tekijään. Polyfonisessa romaanissa keskeistä on itsenäisten, tasa-arvoisten ja erillisten äänten moneus. (Bahtin 1991, 19–21.)

äänensä kuuluviin luvussa, jota muuten hallitsee Clarissan fokalisaatio. Vanhahtavaa lesbokulttuuria edustava Clarissa ja uutta, radikaalia queer-kulttuuria edustava Mary inhoavat toisiaan: Clarissan mielestä Mary on aggressiivinen, pöyhkeilevä huijari, ja Maryn mielestä Clarissa on hyväuskoinen, porvarillinen, yhteiskunnan heteronormeihin mukautuva typerys. *The Hours* -romaanissa asettuvat vastakkain myös homokulttuurin eri puolet pinnallisen, ikuisesti nuorekkaan Walter Hardyn ja älykkään ja jopa nerokkaan Richard Brownin hahmossa. Kumpikaan näistä hahmoista ei kuitenkaan saa omaa ääntään kuuluviin romaanissa edes lyhyeksi aikaa.

¹⁴ Stonewallin mellakoita, jotka tapahtuivat Yhdysvaltojen New Yorkissa kesäkuussa 1969, pidetään homojen vapautusliikkeen käännekohtana (Kekki 2003, 19, 32).

Bahtinin (1991) mukaan Dostojevskia kiinnostaa henkilöhahmo erityisenä näkökulmana ja merkitys- ja arvopositiona itseensä ja ympäröivään todellisuuteen nähden. Keskeistä on, miten henkilöhahmo käsittää itsensä ja maailman. Dostojevski ei määrittele, rajoita tai rakenna valmista henkilöhahmoa, vaan hänen kuvauksensa kohteena on henkilöhahmon itsetietoisuus. Henkilöhahmo valottaa itseään erilaisista näkökulmista; tätä ei siis tee tekijä. (Bahtin 1991, 78–80.) Tämä määritelmä Dostojevskin polyfonisesta romaanista vaikuttaa kuvaavan hyvin varsinkin *A Home at the End of the World* -romaanin, joka on Cunninghamin romaaneista ainoa, jossa henkilöhahmot toimivat homodiegeettisinä minä-kertojina. Muissa moniäänisissä romaaneissa, jotka on kerrottu hahmuodossa, on hieman enemmän huojuntaa sen suhteen, onko äänessä itse henkilöhahmo, kertoja vai tekijä. Kuten totesin luvussa 1.3, vapaa epäsuora esitys on Cunninghamille keskeinen kerronnan keino. Vapaassa epäsuorassa esityksessä rajat hahmofokalisoijan, kertojan, tekijän ja lukijan välillä hämärtyvät (Mezei 1996, 67–69).

Kuten on jo monta kertaa todettu, viidessä Cunninghamin romaanissa on kolmesta seitsemään hahmofokalisoijaa. Tämä rakenne kutsuu helppoon polyfoniseen tulkintaan: ikään kuin se, että romaanissa on äänessä useita hahmoja, tarkoittaisi jo itsessään sitä, että romaani on polyfoninen. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Polyfoniassa äänet ja niiden väliset suhteet ovat tietynlaisia, kuten olen edellä esitellyt ja kuten tulen analyysin yhteydessä tarkentamaan. Bahtinille (1991, 90–91) polyfonisen romaanin vastakohta on monologinen romaani, jossa voi myös kuulua useiden eri henkilöhahmojen ääniä, mutta monologisessa romaanissa kaikki nämä äänet ovat alisteisia tekijän maailmankuvalle. Moniäänisyys ei siis itsessään merkitse polyfonisuutta: jotkut moniääniset romaanit ovat monologisia, ja toisaalta monet (näennäisen) yksiääniset romaanit ovat polyfonisia. Tämä ajatus tulee näkymään myös analyysissäni: luvussa 3.1 esitän, että kaikista Cunninghamin romaaneista kenties juuri *By Nightfall*, jossa on vain yksi hahmofokalisoija, on polyfonisempi kuin Cunninghamin moniääniset romaanit.

Tulevassa analyysissäni esitän, että Cunninghamin romaanien suhde polyfoniaan on kaksijakoinen: tietyt romaanien piirteet houkuttelevat tulkitsemaan romaanit polyfonisina, ja toiset piirteet taas puhuvat polyfonisuutta vastaan. Lisäksi mahdollinen polyfonisuus toimii hyvin eri tavalla, ja sillä on hyvin erilaisia merkityksiä, Cunninghamin viidessä ilmeisen moniäänisessä romaanissa ja *By Nightfall* -romaanissa, joten käsittelen näitä kahdessa eri osassa. Analysoin *By Nightfall* -romaanin polyfonisuutta luvussa 3.1.

Bahtinin (1991, 139) mukaan ideologian tavanomaiset peruselementit ovat yksittäinen ajatus ja se ajatusten järjestelmä, johon ajatus kiinnittyy. Dostojevskin ideologia ei kuitenkaan rakennu näistä peruselementeistä. Dostojevskille perimmäinen jakamaton yksikkö ei ole erillinen, kohteeseensa rajautuva ajatus, vaan kokonainen näkökulma tai persoonallinen kanta. Ajatuksen kohdetta tarkoittava merkitys sulautuu erottamattomasti persoonalliseen kantaan. Dostojevski ei ajatellut ajatuksin, vaan näkökulmin, tietoisuuksin ja äänin. (Bahtin 1991, 139.) Polyfonisessa romaanissa idea on erottamaton ihmisestä, idean kantajasta: romaanin sankari ei ole idea sinänsä vaan idean ihminen. Idean ihminen ei ole luonne, temperamentti eikä sosiaalinen tai psykologinen tyyppi. Idea ei myöskään ole seurausta säädystä. Idean ihminen on vapaa ja dynaaminen persoona, jolla on ehtymätön sisäinen ydin, eikä luutunut tai valmis hahmo. (Bahtin 1991, 128–129.)

Tässä yhteydessä haluan nopeasti huomauttaa Bahtinin terminologiasta. Itselläni ei ole kielitaidon puutteesta johtuen pääsyä Bahtinin venäjänkieliseen alkuteokseen, joten en voi olla täysin varma, mitä Bahtin itse on tarkoittanut. Voin vain luottaa siihen, että suomentajat Paula Nieminen ja Tapani Laine ovat kääntäneet teoksen tarkkaan. Suomennoksessa tosiaankin puhutaan idean *ihmisestä*. Lisäksi Dostojevskin henkilöhahmoista käytetään systemaattisesti termiä *sankari* (Bahtin 1991, 78 et passim). Näillä termeillä voidaan kuvata samaa olentoa: ”Dostojevskin sankari on idean ihminen” (Bahtin 1991, 128). Termi *ihminen* siis viittaa todellakin fiktiiviseen henkilöhahmoon. Kun on kyse fiktion henkilöhahmoista, pidän termiä *ihminen* turhan antropomorfistisena ja termiä *sankari* turhan vanhahtavana ja arvottavana. Itse siis viittaaan, myös silloin kun sovellan Bahtinin teoriaa, fiktiivisiin henkilöhahmoihin termillä henkilöhahmo tai yksinkertaisemmin hahmo.

Ensilukemalta Bahtinin käsitys Dostojevskin ideologiasta vaikuttaa kuvaavan hyvin Cunninghamin henkilöhahmoja. Vaikka Cunninghamin romaaneissa – ja varsinkin tässä tutkielmassa – etualaistuvat henkilöhahmot tiettyjen teemojen tai asenteiden ilmentyminä, Cunninghamin henkilöhahmoja on vaikea redusoida vain yhden idean ilmentäjiksi. Cunninghamin romaaneja on hankala tulkita siten, että niissä tuotaisiin esille ainoastaan erilaisia ideoita: romaaneissa etualaistuvat erilaiset persoonallisuudet, joiden maailmankuvassa tietyillä ideoilla on jokin rooli. Vaikka ideologisuus jollain tavalla kuvaa Cunninghamin henkilöhahmoja, Bahtinin ja Cunninghamin (tulkitsemani) käsitykset henkilöhahmosta ja sen rakentumisesta ovat erilaisia. Bahtinille, kuten on todettu, keskeistä on henkilöhahmo jonkin idean ilmentäjänä, ja polyfonisuudessa on kyse erilaisten arvojen ja maailmankatsomusten dialogisista suhteista. Cunninghamin henkilöhahmoja tulkitsem modernistisesti ja psykologisesti: hahmoissa on kyse erilaisista identiteeteistä ja persoonallisuuksista, joihin liittyvät esimerkiksi persoonallisuuden kehitys ja hahmojen seksuaalisuus.

Tähän erotteluun liittyy myös toinen bahtinilaisen ja nykyaikaisen kirjallisuudentutkimuksen ero: oman aikansa hengen mukaisesti Bahtin korostaa teoriassaan tekijää ja tekijän poetiikkaa eikä huomioi lukijaa lainkaan, kun taas nykyisin lukijan tulkinnalla on kirjallisuudentutkimuksessa merkittävä rooli. Lukijan tulkinnan merkitys korostuu tutkielmassani: luvussa 1.2 eksplikoin lukijapositiotani ja myönsin sen vaikuttavan tulkintoihini. Myös Bahtinin käsitys tekijästä on osittain erilainen kuin oma tekijän käsittelyni: Bahtinin mukaan tekijän ideologisen position tutkimisen pitää rajoittua teoksen kuvaukseen, eikä analyysissä saa nojautua tekijän toisaalla ilmaistuihin ideologisiin katsomuksiin (Bahtin 1991, 126). Bahtin ei siis hyväksy analyysissään kohdetekstin ulkopuolista tukea, mutta itse tässä tutkielmassa käsittelen monellakin tavalla tekijää yksittäisen romaanin ulkopuolella: tutkielmassani keskeinen on se kuva Cunninghamista, joka nousee, kun kaikkia kuutta romaania tulkitaan yhdessä. En myöskään kaihta käyttämästä analyysini tukena Cunninghamista tehtyjä haastatteluja.

Dostojevskin henkilöahmo ajattelee sitä, mitä toiset hänestä ajattelevat ja voivat ajatella; siksi hän pyrkii ennakoimaan jokaisen vieraan tietoisuuden, jokaisen häntä koskevan vieraan merkityksen ja näkökulman. Henkilöahmo tietää, ettei mikään näistä hänen tiedossaan olevista puolueellisista tai objektiivisistakaan määritelmistä voi määritellä häntä lopullisesti, vaan hän voi ylittää niiden rajat. Henkilöahmo tietää, että viimeinen sana on hänellä, ja hänen itsetietoisuutensa elää päättymättömyydessä, sulkeutumattomuudessa ja ratkaisemattomuudessa. (Bahtin 1991, 85–86.)

Bahtinin kuvauksen mukaan Dostojevskin polyfonisen romaanin henkilöahmo on jopa pakkomielteinen sen suhteen, mitä muut hänestä ajattelevat. Hänen itsetietoisuudessaan keskustelevat useat eri käsitykset hänestä dialogisessa suhteessa, eikä näistä äänistä mikään määrittele häntä tyhjentävästi. Yllättäen tämä ei kuvaa Cunninghamin romaaneja. Romaanissa *A Home at the End of the World*, jossa minä-kertojat sijaitsevat keskenään samalla tasolla tarinan ajan ja paikan suhteen, hahmokertojat tarkkailevat ja kuvaavat jatkuvasti toisiaan. Yhden hahmon tulkinta toisesta hahmosta osoittautuu usein virheelliseksi, kun päästään näkemään asiat tämän toisen hahmon näkökulmasta. Useimmiten tulkitseva hahmo projisoi toiseen hahmoon omia ajatuksiaan ja tunteitaan.

A Home at the End of the World -romaanista löytyy hyvä esimerkki tästä. Romaanin loppupuolella kolme aikuista muodostavat yhdessä perheen, jossa he kasvattavat yhteistä tytärtä. Tämän polyamorisen suhteen osapuolet ovat suhteellisen epäambivalentisti homo Jonathan, suhteellisen epäambivalentisti hetero Clare ja jokseenkin queer ja aavistuksen a seksuaalinen Bobby. Jokaisen

hahmon seksuaalisuus on kuitenkin melko ambivalentti. Samoin kunkin kahden hahmon välinen suhde on aivan ainutlaatuinen ja toisenlainen kuin mikään muu näiden hahmojen kahdenvälinen suhde.

Kun Jonathan ja Clare asuvat vielä kahdestaan, ennen kuin Bobby muuttaa heidän luokseen, he käyvät keskusteluja lapsen hankkimisesta ja kasvattamisesta, vaikka heillä ei ole aikomusta toteuttaa näitä suunnitelmia. Jonathanilla ja Clarella on eri näkemykset näiden keskustelujen luonteesta. Jonathanille vauvakeskustelut ovat ikään kuin jännityksen tuomista ja etäisyyden ottamista elämään:

When she grew depressed, we talked about having a baby together. – – We did not make plans, but we talked a good deal. That was our way together. We'd had other ideas in the past: we'd talked about starting a breakfast-in-bed catering service, and about moving to the coast of Spain. We always discussed the particulars of these actions in such detail that eventually we crossed an invisible line and began to feel as if we had already performed them; our talk ultimately took on an aspect of reverie. We had practiced getting eggs Benedict from Third Street to upper Park Avenue in a steam cabinet (they arrived a congealed mess); we'd bought travel guides and cassettes that taught conversational Spanish. I did not expect the baby to be any different. (HEW, 110–112)

Sen sijaan Claren mukaan vauvakeskusteluihin liittyy seksuaalinen sävy:

Jonathan and I had joked about parenthood – it was our method of flirtation. We always had a scheme going. That was how we discharged whatever emotional static might otherwise have built up. It's strange for two people to be in love without the possibility of sex. You find yourself planning trips and discussing money-making ventures. You bicker over colors for a house you'll never own together. You debate names for a baby you won't conceive. (HEW, 161)

Claren näkemys vauvakeskustelujen luonteesta on luultavasti väritynyt hänen tunteillaan: hän saattaa olla Jonathaniin rakastunut tavalla, jolla Jonathan ei homoutensa vuoksi voi rakastaa häntä takaisin. Esimerkki osoittaa, että hahmot ovat läheisyydestään huolimatta ulkopuolisia toistensa kokemusmaailmasta. Fokalisaation vaihtelu näyttää sen, että romaanin hahmot ovat viime kädessä eristyksissä toisistaan. Tämä on Cunninghamin romaaneille tyypillistä: James Schiff (2004, 370) mainitsee, että *The Hours* -romaanissa henkilöhahmot kuvataan yksinäisinä ja ulkopuolisinä.

Fokalisaation vaihtelulla on ristiriitaisia vaikutuksia: se sekä lähentää että loitontaa hahmojen ja lukijan välistä etäisyyttä. Käsitellessään fiktiivisiä tekstejä, joissa implisiittisen tekijän ääni ei eksplisiittisesti välity esimerkiksi suoran kommentoinnin tai tietyn hahmon kautta, Booth (1991) esittää, että joissain tapauksissa henkilöhahmo vaikuttaa sympaattisimmalta silloin, kun tämän esitetään olevan eristyksissä esimerkiksi kertojasta ja muista hahmoista. Eristyksen avulla voidaan luoda jopa sietämättömän sydämeenikäyvä tuntu hahmon avuttomuudesta kaoottisessa maailmassa.

Tällaisissa tapauksissa henkilöhahmon ei tarvitse olla eettisesti kovinkaan ylevä, jotta lukija liittoutuu hänen kanssaan vastustamaan muuta maailmaa; tällainen vaikutus voi syntyä myös silloin, kun hahmon käytös olisi sietämätöntä, jos hän olisi lukijan tuttava oikeassa maailmassa. Kun lukija näkee kertomuksen eristyksissä olevan, kärsivän hahmon kautta, hänen on pakko tuntea kertomus tämän hahmon kautta ja tuntea sympatiaa hahmoa kohtaan. (Booth 1991, 274–281.) Lähtökohtaisesti vaikutelma on tällainen Cunninghamin romaaneissa. Viidessä romaanissa lukijalla on pääsy vähintään kolmen eri hahmon mieleen; lukija näkee teoksen maailman vuorollaan hyvin erilaisten hahmojen näkökulmasta. Täten lukijan on periaatteessa samastuttava jokaiseen hahmoon. Cunninghamin romaanit ovatkin hämmäntäviä lukukokemuksia: romaanien rakenteen vuoksi lukijan on pakko samastua vuorotellen useisiin eri hahmoihin, joiden näkemykset ovat keskenään osittain ristiriitaisia.

Cunninghamin romaaneissa keskeistä onkin henkilöhahmojen yksinäisyys ja eristyneisyys toisiinsa nähden ja sitä myöten eräänlainen egosentrismi. Cunninghamin romaaneissa erilaiset hahmot ja näkemykset toki nousevat esille, mutta ne eivät ole dialogisessa suhteessa toistensa kanssa. Esimerkiksi erilaiset näkökulmat homouteen, sen hyväksymiseen tai tuomitsemiseen, toki nousevat esille kumpaakin kantaa puoltavan hahmon fokalisaation kautta, mutta ne eivät tule dialogiseen suhteeseen keskenään henkilöhahmojen välisissä keskusteluissa tai yksittäisten hahmojen mielessä. Homouden tuomitseva hahmo ei välttämättä kykene käsittelemään asiaa edes omassa mielessään. *Flesh and Blood* -romaanin Constantine esimerkiksi aktiivisesti torjuu poikansa seksuaalisen suuntautumisen mielestään:

As Constantine stood at the altar he glanced at Billy¹⁵. His best man, his only son and heir, built up now, bulkily petulant in a rented tux. Blood rose, hot, to Constantine's temples. He knew what Billy was but he couldn't say the word, not even inside his own head. (*FB*, 257)

Vaikka Cunninghamin romaaneissa siis tuodaankin esille hyvin erilaisia tietoisuuksia, näillä tietoisuuksilla ei ole suhteita toisiinsa eivätkä hahmot ja heidän ajatuksensa juuri millään tavalla heijastu toisistaan, kuten polyfonisessa romaanissa tapahtuisi (Bahtin 1991, 108, 112).

¹⁵ Billy ja Will ovat sama henkilöhahmo. Hahmon alkuperäinen, hänen vanhempiansa antama nimi on Billy. Billyn eläessä opiskelijaelämää hänen ystävänsä toteavat hänen kasvaneen yli Billy-nimestä ja rupeavat kutsumaan häntä nimellä Will. Willin yllätykseksi Will-nimi jää vakituiseen käyttöön. Silti hänen isänsä Constantine kutsuu häntä myöhemminkin Billyksi. Käytän tutkielmassani tästä henkilöhahmosta yleensä nimeä Will, mutta myös nimeä Billy silloin, kun käsittelen romaanin sellaista kohtaa, jossa hahmoa yleisesti kutsutaan Billyksi.

Bahtinin (1991, 146–147) mukaan polyfonisessa romaanissa keskeistä on epäluottamus vakaumukseen: hahmot eivät etsi totuutta oman tietoisuuden tuottamasta päätelmästä, vaan toisesta hahmosta, siis vieraasta äänestä. Lisäksi Bahtinin (1991, 132) mukaan Dostojevskillä oli syvälinen käsitys inhimillisen ajattelun ja idean dialogisesta luonteesta: idea ei elä yksilön eristyneessä tietoisuudessa, vaan idea alkaa elää, muotoutua, kehittyä, löytää ja uudistaa sanallista ilmaisuaan sekä synnyttää uusia ideoita vain tullessaan dialogiseen yhteyteen toisten vieraiden ideoiden kanssa. Inhimillisestä ajatuksesta tulee aito ajatus, idea, vain elävässä kontaktissa vieraisiin ajatuksiin, jotka ovat ruumiillistuneet vieraassa äänessä ilmaistussa vieraassa tietoisuudessa. Ideat syntyvät ja elävät tässä tietoisuuksien ja äänten kontaktissa. Idea ei ole subjektiivinen yksilöpsykologinen muodostuma, jolla on pysyvä olinpaikka ihmisen päässä: idea on interindividuaalinen ja intersubjektiivinen, sen olemisen sfääri ei ole yksilön tietoisuus, vaan dialoginen kanssakäyminen tietoisuuksien välillä. Idea on kahden tai muutaman tietoisuuden dialogiseen kohtauspisteeseen sijoittuva elävä tapahtuma. (Bahtin 1991, 132.)

Tätä käsitystä mukaillen Cunninghamin romaaneja ei voida pitää polyfonisina: erilaiset hahmot omine ideoineen pysyvät omina saarekkeinaan ja seisovat omien näkökantojensa takana ilman dialogista kontaktia muiden äänten kanssa. Täten voisi tulkita, että idea ei ole Cunninghamilla elävä hahmo eivätkä henkilöhahmot idean ihmisiä, vaan vain sosiaalisia tai psykologisia tyyppejä (Bahtin 1991, 128, 132).

Toisaalta täytyy huomata, että vaikka Cunninghamin henkilöhahmot eivät ole toisiinsa dialogisessa suhteessa, se ei tarkoita, että he eivät haluaisi olla. Hahmojen yksinäisyys, eristyneisyys ja ulkopuolisuus ei ole hahmojen oma valinta; kyse lienee pikemminkin siitä, että hahmot haluavat tai yrittävät saada kontaktia toisiinsa, mutta epäonnistuvat tässä. Henkilöhahmojen jatkuva toistensa tulkinta on oire hahmojen kaipuusta dialogiseen suhteeseen toistensa kanssa. Esimerkiksi edellä esiin nostamani Jonathanin ja Claren keskustelu vauvan hankinnasta nimenomaan referoi dialogia; hahmot käyvät keskenään dialogia ja haluavat saada toisiinsa syvällisen yhteyden. Se, että hahmoilla on niin erilainen käsitys vauvakeskustelujen luonteesta, osoittaa, että he epäonnistuvat todellisen yhteyden luomisessa. He eivät ymmärrä toisiaan, vaan projisoivat toisiinsa omia ajatuksiaan. Varsinainen dialoginen suhde epäonnistuu, ja hahmot luisuvat pikemminkin kahteen monologiseen näkökulmaan dialogista.

Kenties näissä Cunninghamin moniäänisissä romaaneissa on nimenomaan tarkoitus tematisoida tätä syvällisen, dialogisen kohtaamisen väistämätöntä epäonnistumista ja kritisoida bahtinilaista

polyfonisuutta epärealistisena ja saavuttamattomana. Se, että henkilöhahmot jäävät erillisiksi saarekkeiksi, ei siis ole merkki polyfonian epäonnistumisesta Cunninghamin romaaneissa vaan kenties siitä, että Cunninghamin mielestä aito dialoginen kohtaaminen ei ole mahdollista tosielämässä – ja siksi hän kuvaa sen epäonnistumista romaaneissaan.

Polyfonisessa romaanissa korostuu tekijän asema. Polyfonisen romaanin tekijältä ei vaadita itsensä ja tietoisuutensa kieltämistä, vaan tämän tietoisuuden epätavallista laajenemista, syvenemistä ja uudistumista siten, että se kykenee antamaan tilaa tasa-arvoisille vieraille tietoisuuksille. (Bahtin 1991, 106–107.) Cunninghamin voidaankin monella tavalla tulkita asettavan itsensä samalle puolelle jonkun hahmon näkökulman kanssa ja tuovan näin esiin oman itsensä ja näkökulmansa. Cunningham ei suinkaan yritä kätkeä tai häivyttää omaa näkökulmaansa tai omia arvojaan ja asenteitaan. Kaikkein selvimmin, eli lingvistisen todistusaineiston varmentamana, tämä tapahtuu edellisessä luvussa 2.1 siteeraamassani katkelmassa *Flesh and Blood* -romaanista: ”*All the accidents of fortune happened to her [Susan], Will and I could sneak away. We had lives in the world; she gave herself to duty*” (FB, 424; kurssiivi MC).

Kuten totesin jo edellisessä luvussa, tässä katkelmassa jokin tekstuaalinen entiteetti käyttää itsestään yksikön ja monikon ensimmäistä persoonapronominia ensimmäisen ja viimeisen kerran koko romaanissa. Jos tämä entiteetti tulkitaan Cunninghamiksi, kuten itse tulkitsen, tämän Cunninghamin ja Will-hahmon toisiinsa samastumisen voi nähdä kahdella eri tavalla. Toisaalta voidaan katsoa, että Cunninghamin osallistuminen romaanin kokoamaan ”keskusteluun” jää melko lyhyeksi: ikään kuin Cunningham olisi yli neljänsadan sivun ajan pysytellyt hiljaa yllättääkseen lukijan romaanin loppupuolella tuomalla itsensä pikaisesti esiin parin persoonapronominin avulla. Cunningham ikään kuin asemoi itsensä romaanin äänten joukkoon, ja tällä asemoinnilla hän ilmaisee olevansa muun muassa seksuaalisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti samassa asemassa Will-hahmon kanssa. Tällainen asemointi on toki ideologista toimintaa, mutta se ei välttämättä ole dialogista.

Bahtinin (1991, 106) mukaan polyfonisen romaanin tekijältä vaaditaan valtavaa ja jännittynyttä dialogista aktiivisuutta. Tekijän tietoisuus on romaanissa jatkuvasti ja kaikkialla läsnä äärimmäisen aktiivisena (Bahtin 1991, 106). Cunninghamia ei tämän tulkinnan mukaan voida pitää Bahtinin kuvailemana dialogisesti aktiivisena tekijänä. Vaikka asemoinnilla Cunningham tuo esiin omaa ideologiaansa, hän ei ole dialogisessa suhteessa hahmojensa kanssa – aivan kuten eivät hahmotkaan ole keskenään dialogisessa suhteessa. Henkilöhahmojen tavoin myös Cunningham omine maailmankatsomuksineen jää yksinäiseksi, itsenäiseksi saarekkeeksi.

Tämän tekstikatkelman ja Cunninghamin kiinnittymisen voi tulkita toisinkin. Vaikka siteeraamassani katkelmassa Cunninghamin kiinnittyminen Will-hahmoon tapahtuu persoonapronominien avulla, merkkejä Cunninghamin kiinnittymisestä hahmoihin ei tarvitse etsiä ainoastaan lingvivistiseltä tasolta. Myöhemmin, luvussa 2.4, käytän tällaisessa analyysissä Lanserin (2005) teoriaa minä-kertojan yhdistämisestä tekijään. Voidaan siis myös tulkita, että Cunningham on koko romaanin ajan tuonut itseään esiin Will-hahmon kautta, ja nämä romaanin lopun persoonapronomit vain tuovat lisätukea tälle tulkinnalle. Näin tulkittuna Cunninghamin osallistuminen romaanin identiteettien moneuteen ei jää pelkäksi pinnalliseksi heitoksi. Silti Cunninghamin suhde henkilöhahmoihin ei ole dialoginen: Cunningham immersoituu ilman dialogisuutta Williin, joka ei ole dialogisessa suhteessa muiden henkilöhahmojen kanssa. Palaan luvussa 2.4 siihen, millä tavoin Will-hahmo, ja muitakin hahmoja, voidaan kiinnittää Cunninghamiin ilman persoonapronominien antamaa tukea.

Haluan tarkastella nyt jo kolmannen kerran siteeraamaani katkelmaa vielä tarkemmin:

Susan was the harmed one. She had the most perfection in her, the truest and greediest heart. All the accidents of fortune happened to her, Will and I could sneak away. We had lives in the world; she gave herself to duty. (FB, 424; kurssiivi MC)

Ensinnäkin, kenties sivuutan liian hätäisesti sen mahdollisuuden, että katkelman ”minä”, tai varsinkin ”me”, ei käsitä Zoea. Henrik Skov Nielsen (2004) on teoretisoinut kerronnan persoonatonta ääntä. Palaan tähän teoriaan myöhemmin, mutta tässä yhteydessä eräs Nielsenin huomio on hyödyllinen: kerronnassa saattaa olla irrallinen ääni, joka ei palaudu mihinkään hahmoon tai kertojaan, ja joka kykenee puhumaan protagonistista yksikön ensimmäisessä persoonassa (Nielsen 2004, 139). Nielsenin teoria sallii siis ymmärtää kerronnan ”minän” huojuvana, ambivalenttina ja muuttuvana: kenties tässä katkelmassa ilmenee jonkinlainen outo poikkeama, jossa Zoe todellakin puhuu itsestään yksikön ja monikon ensimmäisessä persoonassa. Kerronnan outous sopii juuri tähän tarinan kohtaan, jossa Zoe hourailee jossain elämän ja kuoleman rajoilla.

Jos otetaan huomioon feministisessä narratologiassa oletettu tekijän ja lukijan materiaalisuus (Warhol 2012b, 39–40), katkelman voi tulkita Will-hahmon ja Cunninghamin yhdistämistä laajempaan. Voidaan ajatella, että tässä katkelmassa Cunningham kurkottaa tekstin läpi ja kutsuu mukaan myös materiaalista lukijaa: ikään kuin siteeratun katkelman me-pronominin viittaisi myös lukijaan. Tällaista tulkintaa korostaa se, että me-pronominia seuraavat juuri sanat ”lives” ja ”world”: kenties tässä lives-sana merkitsee todellista elämää ja world-sana todellista maailmaa eikä fiktiivistä elämää tai miljöötä.

Se, että materiaallinen Cunningham kutsuu materiaalista lukijaa esiin tässä katkelmassa, saattaa hyvin kiinnostavalla tavalla ulottaa romaanin polyfonisuuden myös lukijaan: ikään kuin lukija voisi olla yksi omanlainen näkökulma romaanissa. Tällaista mahdollisuutta Bahtin (1991) ei oman aikansa hengen mukaan varmasti ole pohtinut.

Tässä katkelmassa voidaan nähdä myös arvotettavan heteronormatiivista ja ei-heteronormatiivista elämää. Kiiltokuvamaista, heteronormatiivista elämää viettävän Susanin elämään liitetään paljon negatiivisia konnotaatioita: heteronormatiiviseen elämään liitetään ahneus ja velvollisuus, vahinko ja täydellisyys liitetään toisiinsa ja onnea pidetään onnettomuutena. Willin elämä näyttäytyy tätä vasten jonkinlaisena valtavirran vastaisena, jopa salaisena elämänä, sillä sinne voi kaikista kulkemisen tavoista juuri hiipiä tai livahtaa. Se näyttäytyy myös autenttisena, sillä siihen liittyvät elämä ja maailma. Täten katkelman voidaan tulkita pitävän queeria tai ainakin heteronormatiivisuudesta poikkeavaa elämää parempana kuin heteronormatiivista, konservatiivista elämää, ja näin katkelman ”me”-pronomini saattaa kutsua nimenomaan ei-(normatiivisia-)heterolukijoita. Jos katkelman ”me”-pronominin voidaan ajatella viittaavan ”meihin queereihin”, tämä pronomini voi kutsua alaansa sekä fiktiiviset henkilöahmot Willin ja Zoen sekä todelliset ihmiset, kuten lukijat ja Cunninghamin. Toisaalta tulkinta, että tässä katkelmassa ylistetään queeriä elämää ei-queerin kustannuksella, ei välttämättä sovi polyfonisen romaanin ajatukseen. Lisäksi tämä tulkinta jättää huomiotta sen, että Susanin elämä on queerimpää kuin esimerkiksi Will tietää: Susanilla on jonkinlainen inestisen seksuaalinen suhde isäänsä Constantineen.

Vaikka Cunningham tuo romaaneissaan esiin myös itselleen vieraita ja omille näkemyksilleen vastakkaisia arvoja ja asenteita, näiden käsittely ei välttämättä ole aivan polyfonista. Polyfonisessa romaanissa tekijän aktiivisuus ilmenee jokaisen kiistelevän näkökulman viemisessä loppuun saakka, maksimaaliseen voimaan ja syvyyksiin, vakuuttavuuden rajoille (Bahtin 1991, 107). Kuten olen aiemmin tässä luvussa todennut, romaanien queer-fobisilla henkilöahmoilla on vaikeuksia käsitellä asiaa edes omassa päässään: ”He [Constantine] knew what Billy was but he couldn’t say the word, not even inside his own head” (*FB*, 257). Herää kysymys: jos *Flesh and Blood* olisi polyfoninen romaani, pystyisikö Constantine tuomaan homofobiansa esiin avoimemmin, edes itselleen? Mitä jos queer-fobisten hahmojen kyvyttömyydessä käsitellä queeriyttä edes omissa ajatuksissaan on kyse siitä, että Cunningham ei ole kyennyt tai halunnut viedä näiden hänen arvomaailmastaan poikkeavien hahmojen tietoisuuden kuvausta tarpeeksi syvälle? Tämän tulkinnan mukaan Cunningham epäonnistuu polyfonisen romaanin tekijänä, sillä hän ei kykene käsittelemään kaikenlaisia ideoita ja näitä kantavia henkilöahmoja itsenäisinä, vieraina tietoisuuksina.

Toisaalta voi myös olla, että Cunningham todellakin on polyfonian kannalta onnistunut Constantinen kuvauksessa ja tämän näkökulma tosiaankin on viety sen maksimaaliseen voimaan ja syvyyksiin. On otettava huomioon, että Constantine on vuonna 1927 syntynyt kreikkalaistaustainen amerikkalainen. Kenties Cunningham on aivan oikeassa siinä, että tällainen hahmo torjuu queeriyden aivan kokonaan mielestään, eikä siis tuota esimerkiksi homoja halventavaa diskurssia edes omassa mielessään. Constantine edustaa siis aivan erilaista homofobian tyyppiä kuin vaikkapa nykyajan räävitöntä vihapuhetta suoltavat äärioikeistolaiset. Suora homoja loukkaava ajattelu tai puhe ei välttämättä ole tyyppillistä Constantinen kaltaiselle hahmolle, vaan hänelle tyyppillistä on pikemminkin asian torjunta ja homofobian ilmeneminen käytännön teoissa.

Bahtinin (1991, 122) mukaan idean taiteellinen kuvaaminen on mahdollista vain siellä, missä se asetetaan hyväksymisen ja kieltämisen tuolle puolen alentamatta sitä kuitenkaan pelkäksi psyykkiseksi elämykseksi, jolla ei ole suoraa merkitystä. On hieman epäselvää, miten queer-fobisen henkilöhahmon esittäminen toimii Cunninghamin romaaneissa. Cunninghamin romaaneja analysoitaessa kaksi tulkintatapaa ovat jännitteisessä suhteessa toisiinsa: Onko romaaneissa tosiaan bahtinilaisittain kyse siitä, että ideat ovat hyväksymisen ja kieltämisen tuolla puolen? Siitä, että Cunningham vain kuvaa kohteitaan, mutta ei arvota niitä? Voiko tämä tulkintatapa jättää auki sen, että lukijaa silti kutsuttaisiin tuntemaan sympatiaa erilaisia hahmoja kohtaan? Vai onko kyse siitä, että lukijaa pyydetään hyväksymään myös ihmisten yhdenvertaisuutta kannattavan lukijan näkökulmasta eettisesti arveluttavat asenteet tai tällaiset asenteet omaava hahmo? Miten queer-myönteisen lukijan tulisi suhtautua Constantineen ja tämän homofobiaan?

Tässä yhteydessä haluan huomauttaa, että Cunninghamin romaaneissa jotkut henkilöhahmot on nimetty merkityksellisesti. Kainulainen (2007, 31) analysoi *A Home at the End of the World* -romaanin henkilöhahmojen nimiä: esimerkiksi Jonathanin äidin nimi, Alice, on hyvin lähellä englannin kielen sanaa malice, joka merkitsee suomeksi ilkeyttä, pahansuopuutta ja kaunaa. Toisaalta mielestäni on suhteellisen suuri loikka tunnistaa nimen Alice yhteys sanaan malice, eikä *A Home at the End of the World* -romaanin lukija välttämättä tule ajatelleeksi näiden sanojen yhteyttä. Jos yhteys kuitenkin tunnistetaan, queer-myönteisestä arvopositiosta käsin voi ajatella, että juuri näin sopiikin nimetä suhteellisen queer-fobinen henkilöhahmo; vaikka Alice enimmäkseen hyväksyy poikansa homouden, hän ei hyväksy tämän ja Bobbyn suhdetta eikä Jonathanin, Bobbyn ja Claren muodostamaa queer-perhettä. Myös *Flesh and Blood* -romaanin queer-fobisin hahmo on nimetty tällä tavalla: Constantinea usein kutsutaan lempinimellä Con. Con on tämän hahmon lempinimen lisäksi

englannin kielen sana, jonka voi suomentaa monella tavalla: con voi merkitä huijausta, haittaa tai huonoa puolta sekä (rangaistus)vankia. Vaikka näitä henkilöahmoja kuinka tulkitaan tasa-arvoisina ja yhdenvertaisina muiden henkilöahmojen kanssa, varsinkin Conin tapauksessa näin merkityksellinen lempinimi ei voi olla värittämättä tätä henkilöahmoa.

Flesh and Blood -romaanissa lukijaa kutsutaan voimakkaasti tuntemaan sympatiaa Constantinea kohtaan. Romaani alkaa Constantinen fokalisaatiosta. Romaanin ensimmäinen luku on vuodelta 1935, jolloin Constantine on kahdeksanvuotias. Constantine kuvataan hoitamassa isänsä puutarhaa. Luvussa kerrotaan Constantinen omasta pienestä puutarhatilkusta, joka hänelle on annettu ikään kuin leluksi: tilkun maa on käytännössä kiveä, joten se ei ole isälle kelvollista maata. Constantine yrittää kasvattaa vihanneksia puutarhassaan: hän kuljettaa joka ilta suussaan multaa isänsä puutarhasta omaan puutarhaansa. Tässä luvussa Constantine kuvataan sympaattisena, sorrettuna hahmona. Hän tekee hyvin nuorena kovaa työtä, hänen isoveljensä kiusaavat häntä, hänen äitinsä ei kiinnitä häneen paljon huomiota ja hänen isänsä on armoton:

The vines had a secret, tangled life, a slumbering will, but it was he, Constantine, who would suffer if they weren't kept staked and orderly. His father had a merciless eye that could find one bad straw in ten bales of good intentions. (*FB*, 3)¹⁶

Constantinesta siis rakennetaan romaanin alussa hahmoa, jota kohtaan lukija kokee sympatiaa.

Lukijan kokema sympatia kohtaa haasteen, kun Constantine ensimmäisen kerran pahoinpitelee poikansa, kun tämä on viisivuotias. Kun Constantine ja hänen vaimonsa Mary tekevät yöllä salaa lapsilleen pääsiäiskoreja, Billy tulee yllättäen paikalle ja haluaa nähdä korit. Constantine suuttuu Billylle:

¹⁶ Sitaatin ensimmäisen virkkeen merkitys on kiinnostava, jos sitaattia peilataan myöhempään romaaniin. Myöhemmin tarinassa Constantinen Billy-pojasta ruvetaan käyttämään nimeä Will, joka merkitsee suomeksi muun muassa tahtoa tai halua. Jos sitaatin ensimmäisen virkkeen will-substantiivin tulkitaan samalla heijastelevan Constantinen tulevan pojan nimeä, katkelman voi romaanin tulevien tapahtumien valossa tulkita kiinnostavalla tavalla: Constantinen homoseksuaalisella pojalla on Constantinen näkökulmasta salainen ja sotkuinen elämä sekä oma tahto, ja se, että Constantine ei pysty kontrolloimaan poikaansa, siis pitämään tätä heteronormin mukaisessa järjestyksessä, aiheuttaa Constantinelle kärsimystä. Näin myöhemmin tarinassa tapahtuu. Köynnökset ja Will eivät kuitenkaan ole kauhean kiinnostuneita pitämään omaa elämäänsä (heteronormatiivisessa) järjestyksessä – eikä niitä/häntä erityisesti kiinnosta myöskään Constantinen kärsimys tämän asian vuoksi. Jos tätä tulkintaa haluaisi viedä pidemmälle, huomiota voisi kiinnittää esimerkiksi siteeratun kohdan seuraavassa virkkeessä siihen, että Constantinen toimintaa ohjaavat hänen vilpittömät, hyvät aikomuksensa, ja että komento köynnösten/Will-pojan järjestyksessä pitämiseen eli heteronormatiivisuuden ylläpitoon tulee Constantinen ulkopuolelta: vanhalta, ankaralta, pelottavalta, patriarkaattiselta hahmolta. Queer-fobisuudessaan Constantine siis vain toistaa vanhaa kaavaa, jota häntä edeltävät hahmot ovat toistaneet.

Constantine fought to contain himself. This is my little boy, he told himself. My boy is just a curious kid. But another voice, a voice not quite his own, railed against the boy for unnatural smallness, for a growing tendency to whine. For ruining Mary's surprise. --

--
"I want to *see*," Billy said, and the pellet of anger in Constantine's throat grew harder. This was his only son. At five, he had a scrawny neck and a squeaky, pleading voice.

--
"Bed", Constantine told him. He might have conquered his own anger if Billy had remained defiant. But Billy began to cry, and without quite having decided to, Constantine was shaking him, saying, "Shut up. Shut up and go back to bed."

"Con, stop," Mary said. "Stop it. Give him to me."

Her voice was distant. Constantine had lost himself in his own fury, and with ferocious clarity he shook Billy until Billy's face grew twisted and blurred. (FB, 17–18; kursii MC)

Constantinen ajatuksia ja tunteita kuvataan sellaisella tavalla, että lukija ei voi päätellä Constantinen olevan täysin pahantahtoinen: hän ei tunnu hallitsevan omia tekojaan, vaikka hän kovasti yrittää. Constantinen kauheasta teosta huolimatta lukijan sympatialle tai ymmärrykselle jää jokin sija. Lisäksi väkivaltaisen kohtauksen jälkeen Constantine vaikuttaa olevan aidosti pahoillaan tapahtuneesta. Constantinen fokalisaation kautta päästään käsiksi Constantinen ajatuksiin ja tunteisiin ja nähdään, että hän usein vilpittömästi uskoo tekevänsä oikein tai lukija muuten saa jonkun käsityksen Constantinen sympaattisuudesta. Cunningham ei siis rakenna Constantinesta yksipuolista antagonistia tai sortajaa, vaan inhimillisen hahmon, joka toimii, kuten uskoo olevan oikein.

Constantinen elämäнкаari loppuu varsin lohduttomasti. Viimeisessä Constantinen kautta fokalisoidussa luvussa hän seisoo puutarhassaan ja miettii kuollutta tytärtään Zoea ja kuollutta tyttärenpoikaansa Beniä, joita hän oli aina suosinut:

He had failed. He hadn't loved enough, or had loved too much. He couldn't follow it, not quite. He could list his failings but they didn't add up to this, the empty earth and the sky filled with bright little points of ice. (FB, 454)

Puutarhassa ollessaan hänen uusi vaimonsa Magda tulee pyytämään häntä sisälle. Constantine ei halua mennä sisälle. He käyvät keskustelun, josta näkyy, että Magda kohtelee Constantinea kuin lasta. Keskustelun loppu antaa myös vihjeen avioparin suhteen laadusta:

"All right," he answered.

"That's a good boy," she said.

"Right. A good boy."

"Come on. Let's put you to bed.

"I'm not ready to go to bed."

"Yes, you are."

"I am?"

"Yes."

”All right.”
”All right?” she said.
”Yes,” he answered. ”Let’s put me to bed.”
—
”Magda?” he said.
”Yes?”
”Do you love me, baby?”
”Shh.”
”Do you? Do you love me?”
”Be quiet,” she said. He obeyed her. (*FB*, 455–456)

Tämä on koko luvun, ja siten koko Constantinen fokalisoinnin, loppu. Constantinen elämä loppuu onnettomasti ja surullisesti. Olisi houkuttelevaa tulkita Constantinen kohtalon olevan rangaistus siitä, että hän on kohdellut lähimmäisiään ymmärtämättömästi ja väkivaltaisesti. Tällainen tulkinta ei kuitenkaan ottaisi huomioon Cunninghamin henkilöhahmojen kohtaloiden yleistä peruspiirrettä: miltei jokaisen Cunninghamin henkilöhahmon kohtalossa on jotain surullista, eikä oikeastaan yksikään hahmo saa siistiä, onnellista loppua. Constantinen kohtaloa ei siis voida pitää esimerkiksi erityisenä sanktiona queer-fobisuudesta.

Yksi mahdollinen tapa tulkita se, että miten tekijä haluaa lukijan suhtautuvan Constantineen, on se, että lukijan tulisi ymmärtää hahmoa ja tuntea sympatiaa tätä kohtaan, mutta ei hyväksyä hahmon väkivaltaisia ja muuten (queer-myönteisestä positioista katsottuna) epäeettisiä tekoja ja asenteita. Tämä tulkinta on lievässä jännitteessä Bahtinin polyfonisessa romaanissa käsittämän idean ja näkökulman yhteyden kanssa. Bahtinin (1991, 142) mukaan Dostojevski ei erottanut ajatusta ihmisestä ja hänen elävästä puheestaan. Dostojevski käsittelee materiaaliaan ihmisten kannanottoina eikä irrallisina ajatuksina. Erilliset mietelmät, aforistinen ajattelutapa ja persoonattomat totuudet ja tosiasiat ovat Dostojevskille vieraita. Dostojevskin henkilöhahmoilla ei ole erillisiä ajatuksia eikä teesejä. (Bahtin 1991, 142–144.) Jos tukeudutaan Bahtinin ajatuksiin, tuntuisi hieman oudolta irrottaa Constantine homofobisista arvoistaan ja käsitellä Constantinea inhimillisenä henkilöhahmona ja Constantinen homofobisia arvoja toisistaan erillisinä. Arkielämässä kuitenkin tällainen ”hate the sin, love the sinner” -tyyppinen ajattelutapa on melko tavallinen.

Toisaalta voidaan myös tulkita, että Constantinen väkivaltaisuus ja homofobia todella ovat hyväksynnän ja kieltämisen tuolla puolen. Cunninghamin romaaneissa tuodaan esille erilaisia henkilöhahmoja, ja vaikka rakenteellisesti nämä hahmot näkökulmineen esitetään tasa-arvoisina ja yhdenvertaisina ja lukijaa houkutellaan ymmärtämään kaikkia hahmoja ja tuntemaan sympatiaa heitä kaikkia kohtaan – erityisen voimakkaasti tämä koskee juuri Constantinea – tekijä ei silti pyydä lukijaa hyväksymään tai tuomitsemaan erityisesti ketään henkilöhahmoa tai tämän asenteita tai tekoja.

Polyfonisessa romaanissa tekijä on teoksen suuren dialogin organisaattori ja osanottaja, joka ei jätä viimeistä sanaa itselleen. Tekijä ei jätä itselleen olennaista etuoikeutta merkityksiin, vaan ainoastaan sen välttämättömän minimiosan pelkkää käytännöllistä asiantuntemusta, mikä on kerronnalle välttämätöntä. Esimerkiksi kuolemalla ei voi olla mitään elämän päättävää ja sitä valottavaa merkitystä, vaan kuvauksen kohteena ovat pikemminkin päähenkilöiden elämän kriisit ja murrokset. (Bahtin 1991, 112–113.)

Tällä saralla Cunninghamin romaanit resonoivat polyfonisen romaanin kanssa: Cunningham pidättäytyy lukitsemasta henkilöhahmoihin ja heidän elämäänsä lopullisia, kiinteitä merkityksiä. Edes kuolema ei valota henkilöhahmojen elämää. *Flesh and Blood* -romaanin lopussa useiden hahmojen elämä ei vielä ole päätöksessä, mutta ulkopuolinen, kaikkietävä kertoja, joka feministisen narratologian materiaalisessa hengessä on mahdollista tulkita Cunninghamiksi (Warhol 2012b, 40), kertoo, mitä hahmoille tapahtuu romaanin kuvaaman ajan jälkeen. Kertoja ikään kuin pakottaa hahmojen elämän siistiin päätökseen: hahmojen kohtaloon jää hyvin vähän arvailun varaa. Tämä päätäntä ei kuitenkaan luo hahmojen elämään mitään merkitystä. Kertoja saattaa hahmojen elämän suhteellisen siistiin loppuun, mutta ei tuo niihin mitään merkityksiä.

Olen tässä luvussa pureutunut Cunninghamin moniäänisten romaanien yksityiskohtiin ja tutkinut Cunninghamin romaanien eri piirteiden polyfonisuutta. Monien yksityiskohtien tarkastelu on johdattanut minut tulkintaan, että Cunninghamin romaanit eivät näennäisestä polyfonisuudestaan huolimatta ole bahtinilaisen polyfonisia – tai dialogisia. Vaikka tulkintani on tähän mennessä ollut kenties enimmäkseen Cunninghamin romaanien polyfonisuutta vastaan, lopulta en pääse pakoon tätä Cunninghamin romaanien perustavanlaatuista piirrettä, joka on tässä tutkielmassa toistettu jo moneen kertaan: romaaneissa useat hyvin erilaiset henkilöhahmot saavat oman näkökulmansa esille ja saavat suhteellisen runsaassa tilassa tuoda ilmi omia arvojaan ja mielipiteitään. Kaikki hahmofokalisoijat saavat yhtä paljon tilaa itseilmaisuunsa. Mikään yksittäinen henkilöhahmo ei nouse muiden hahmojen yläpuolelle eikä luo romaanin kokonaismerkitystä; myöskään tekijä itse tai häntä edustavat hahmot eivät korostu muita tärkeämpinä. Kenties näitä romaaneja voi tästä syystä pitää enimmäkseen polyfonisina: tekijähän ei osoita valtaa tai auktoriteettia hahmojaan kohden eivätkä tekijän arvot ja asenteet lävistä kaikkien hahmojen ääntä, vaan tekijä antaa kaikkien hahmojen tulla esiin sellaisina kuin he ovat. Kenties Cunninghamin romaaneja voi kuvailla siten, että ne ovat polyfonisia, mutta eivät dialogisia: erilaiset äänet toki tulevat kuuluviin romaaneissa, mutta ne eivät kohtaa toisiaan dialogisesti.

Moniäänisissä romaaneissaan Cunningham selvästi flirttailee bahtinilaisen romaanin polyfonian kanssa. Cunninghamin romaanien voi joko tulkita olevan kiinnostavan kaksijakoisessa ja jännitteisessä suhteessa bahtinilaisen polyfonian kanssa, tai romaanit voi nähdä enimmäkseen polyfonisina. Joka tapauksessa polyfonia on Cunninghamin romaaneja tulkittaessa relevantti käsite. Kysymys onkin: miksi polyfonia on Cunninghamin romaanien kohdalla relevantti tulkintakehys? Mikä on (suhteellisen) polyfonian merkitys romaaneissa?

Syy (suhteellisen) polyfonian käyttöön saattaa löytyä tavasta, jolla Cunningham käsittelee perheitä tai laajemmin yhteisöjä. Kaikissa Cunninghamin romaaneissa perhe, ja varsinkin perheen muodostuminen varsin epätodennäköisistä jäsenistä, tematisoituu hyvin vahvasti (ks. esim. Boykin Hardy 2011). *Specimen Days* -romaanissa perhe-teemaa käsitellään erityisen vahvasti. Tämä johtuu luultavasti siitä, että romaani käsittelee 9/11-tapahtumia, jotka traumaattisuudessaan ovat ehkä herättäneet Cunninghamissa kaipuun pieniin yhteisöihin. *Specimen Days* -romaanin merkittävänä teemana voidaan nähdä perinteisen ydinperheen ja perhesuhteiden merkityksen hajoaminen ja perheen muodostuminen uusista yhteisöistä. Tätä on käsitellyt esimerkiksi Mason Stokes (2007) mielenkiintoisessa kirjallisuusarviossaan, jossa hän esittää joitain hyvin kiinnostavia piirteitä Cunninghamin romaanien perhekäsityksestä.

Stokes (2007, 179) kiinnittää huomiota siihen, että Cunningham on koko kirjallisen uransa ajan ollut kiinnostunut ihmisten välisestä yhteydestä, siitä miten ihmiset elävät ja mieltävät suhteensa muihin. Stokesin mukaan *Specimen Days*, kuten myös Cunninghamin aiemmat teokset, on pohdintaa yhteydestä. Stokes huomaa, että sekä *A Home at the End of the World* että *Specimen Days* alkavat ydinperheen merkityksen tuhoutumisella. Cunninghamin romaaneissa kuvastuu yhden sukupolven päätyminen sekä (ydin)perheen epäonnistuminen turvan, hoivan ja tulevaisuuden välineenä. (Stokes 2007, 179–180.)

Kenties juuri tämä (ydin)perheen epäonnistuminen turvan ja hoivan tuottajana ja mielestäni myös laajemminkin ihmisten välisten suhteiden kaipuu ja lopullinen mahdottomuus heijastuvat tässä romaanien rakenteen polyfonisessa jännitteessä. Henkilöhahmot kaipaavat läheisiä, turvallisia, sosiaalisia suhteita toisiinsa, mutta eivät kykene niitä saamaan; ikään kuin hahmot haluaisivat olla toistensa kanssa dialogisessa yhteydessä, kohdata toisensa vieraina tietoisuuksina, mutta eivät syystä tai toisesta kykene tähän. Tämä tulkinta selittää samalla myös sitä, miksi Cunninghamin moniäänisten romaanien voidaan tulkita olevan polyfonisia, mutta ei dialogisia.

Polyfonian merkitys Cunninghamin romaaneissa voi olla perhettä laajempikin. Kenties polyfonia kietoutuu Cunninghamin queer-teemaan. Margaret Morrisonin (2015, 26) mukaan queer-ihmiset arvostavat elämää, eikä tällä tarkoiteta ihanteellista elämää, vaan elämää sen kaikessa monimuotoisuudessa ja karuudessa sekä kaikkea, mitä ihmiset pitävät kauniina ja alhaisena. Queeriin elämänetiikkaan liittyy myös se, että queer ihminen ei tuomitse niitä dominoivan enemmistön jäseniä, jotka pitävät häntä, hänen elämänsä, hänen seksuaalisuuttaan ja hänen seksielämänsä epänormatiivisena, vääränä, nöyryyttävänä ja näistä syistä arvottomana. Kukaan näistä ihmisistä ei ole queerin ihmisen ”alapuolella”. (Morrison 2015, 26.) Tämä Morrisonin ajatus tuntuu vahvasti resonoivan Bahtinin polyfonisen romaanin tekijäkäsityksen kanssa. Ainakin Cunninghamin romaanien tapauksessa polyfoniolla ja queerillä on siis selvä yhteys: Cunningham näyttäytyy queerinä, elämän vaikeaa moninaisuutta arvostavana ihmisenä, joka ei nosta itseään niiden hahmojen yläpuolelle, jotka tuomitsivat hänet hänen seksuaalisuutensa vuoksi.

Polyfonia saattaa liittyä myös Cunninghamin taidekäsitykseen. Esipuheessaan Michael Henry Heimin *Death in Venice* -käännökseen Cunningham kirjoittaa siitä, mitä arvelee Thomas Mannin halunneen viestiä Aschenbachin hahmolla, ja ilmaisee ohimennen: ”a great writer is always telling us many things at once, some of them contradictory” (Cunningham 2004b, x). Se, että kirjailija viestii useita, myös keskenään ristiriitaisia asioita lukijalleen, voi onnistua esimerkiksi romaanin polyfonian avulla. Cunninghamin taidekäsityksessä korostuu myös lukijan tulkinnan merkitys:

We must understand that any book, and especially a great one, is a complex and highly personal exchange between its writer and its readers. — We must, all of us, decide for ourselves what Mann meant to give us, and what we are willing to receive. (Cunningham 2004b, xiv)

Näin siis Cunninghamin romaanit sopivat erinomaisesti materialistisen feministisen narratologian tutkimuksen kohteeksi (Warhol 2012b, 39) myös silloin, kun tekijän kirjallisuuskäsitys otetaan huomioon.

2.3 Näkökulmien moneus ja hajanaisuus 2: Woolfin vaikutus Cunninghamin romaaneissa

Virginia Woolf on Cunninghamille hyvin keskeinen vaikuttaja. Jotkut intertekstuaaliset viittaukset ovat ilmeisiä: romaani *The Hours* tunnetusti pohjautuu *Mrs Dalloway* -romaaniiin, ja lisäksi Woolf on keskeinen henkilöahmo *The Hours* -romaanissa. Myös *Specimen Days* sisältää suoran viittauksen

Mrs Dalloway -romaaniiin¹⁷. Näitä ilmeisiä intertekstuaalisia yhteyksiä laajemminkin Cunninghamin romaanituotannon voi nähdä woolfilaisen, modernistisen kirjallisuuden perinteen jatkajana; Cunninghamin kirjalliset projektit näyttävät olevan jatkoa Woolfin vastaaville.

Cunninghamin romaanien keskeisen kerronnan keinon, jossa tapahtumia fokalisoidaan vähintään kolmen eri henkilöahmon kautta, voidaan katsoa olevan peräisin Woolfilta. Lisäksi tämän kerronnan keinon merkitykset ovat lähes samanlaiset Cunninghamilla ja Woolfilla. Tarkastellessaan *Mrs Dalloway* -romaanin kerrontatekniikkaa Mezei (1996, 81) huomaa, että käyttämällä äänen polyfoniaa¹⁸ Woolf paradoksaalisesti pyyhkii kertojan pois: kertoja näyttää heikentyvän sen vuoksi, että läsnä on niin monia muita ääniä. Samalla Woolf lisää kertojan rakenteellista roolia merkittävästi, sillä kertoja punoo äänet toisiinsa (Mezei 1996, 81).

Woolfin kerrontastrategiassa on kyse siitä, että subjekti paikannetaan keskustan ulkopuolelle ja monologinen, patriarkaattinen ääni hajotetaan käyttämällä useita fokalisoijia ja vapaata epäsuoraa esitystä. Woolf riistää tekstuaalista kontrollia sekä kertojalta että ensisijaisen fokalisoijan konseptilta horjuttaakseen kerronnallista auktoriteettia, varsinkin kun se representoi ja imitoi patriarkaattista auktoriteettia. Korostaakseen tätä hajaannuttamista kertoja fokalisoii useiden henkilöahmojen kautta lyhyessä tilassa. Fokalisaation ja vapaan epäsuoran esityksen avulla Woolf hajottaa lauseen, järjestyksen sekä sukupuolen ja patriarkaattisuuden perinteisen hierarkian. Tämä kuitenkin samaan aikaan osoittaa kertojan kontrollia, sillä kertoja pujottelee hahmojen välillä. (Mezei 1996, 83.)

¹⁷ Kolmiosaisen *Specimen Days* -romaanin viimeisessä osassa, jonka nimi on Like Beauty, kerrotaan tulevaisuudesta. Tässä tulevaisuudessa on löydetty Maan ulkopuolista elämää. Avaruusolentojen rodun, nadialaisten (Cunningham 2006, suom. Kristiina Drews), edustajia asuu Maassa. Nadialaiset ovat ihmisten mielestä ihmisiä vähemmän kehittynyt rotu, minkä vuoksi suuri osa nadialaisista toimii ihmislasten hoitajina. Like Beauty -osan alussa hahmofokalisoija Simon kuvailee puistossa näkemäänsä nadialaista naista, joka hoitaa kahta ihmislasta:

She guided her two small blonds along the pathways of the park with competence. She spoke softly to them. She sang intermittently, that low whistling sound they all made, a five-note progression: *ee-um-fah-um-so*. (SD, 199–200; kurssiivi MC)

Mrs Dalloway -romaanissa Peter Walsh istuu puistossa, kun ääni keskeyttää hänen ajatuksensa:

A sound interrupted him; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into
ee um fah um so
foo swee too eem oo –
the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth – – (MD, 80–81)

On selvää, että Cunningham on ottanut nadialaisten ”laulun” suoraan *Mrs Dalloway* -romaanista.

¹⁸ Tässä näkyy se, minkä totesin jo luvussa 1.3: Mezein (1996) teoria pohjautuu osittain bahtinilaiseen (1991) romaanin polyfonian käsitteeseen.

Myös *Mrs Dalloway* -romaanin tutkineen Patricia Matsonin (1996, 171) mukaan Woolfin projektiin liittyy olennaisesti dominoivan ”minän” muodollinen dekonstruointi. Mikään yksittäinen näkökulma ei hallitse romaanin eikä siis mikään yksittäinen henkilöahmo sorra muita edes tekstuaalisella tasolla. Kerronta jatkuvasti luisuu yhden hahmon näkökulmasta toiseen: teksti tutkii hahmojen välisiä outoja yhtäläisyyksiä eikä mikään yksittäinen ääni pääse nousemaan valta-asemaan. (Matson 1996, 171.)

Sillä erotuksella, että Cunninghamin romaaneissa fokalisaatio ei yleensä vaihdu lyhyessä tilassa vaan pikemminkin luvuittain,¹⁹ se, mitä Mezei (1996, 81, 83) ja Matson (1996, 171) kirjoittavat Woolfin kerrontastrategiasta, pätee erinomaisesti myös Cunninghamin romaaneihin. On todella merkittävää, että Woolfin kerronnan analyysi sopii näin hienosti Cunninghamin kerronnan analyysiin. Viidessä Cunninghamin romaanissa on vähintään kolme eri fokalisoijaa, eikä näistä hahmofokalisoijista yksikään nouse muita tärkeämmäksi tai autoritäärisemmäksi. Yksikään henkilöahmo ei paikannu tarinan keskiöön ikään kuin päähenkilöksi tai saa tekstuaalista valtaa muihin hahmoihin nähden. Ensisijaista hahmofokalisoijaa ei siis ole. Patriarkaattista valtaa omaavaa ääntä ei ole, eikä esimerkiksi hetero- ja/tai ekstradiegeettinen kertoja määritä hahmojen merkitystä. Muun muassa runsas vapaan epäsuoran esityksen käyttö nostaa henkilöahmot äänineen kerronnan pinnalle. Tekstuaalinen valta ei näytä olevan kertojan tai tekijän hallussa, vaan henkilöahmoilla itsellään. Cunninghamin tekniikan vaikutelma on se, että henkilöahmoilla on valta omasta elämästään kertomiseen: ikään kuin hahmot saisivat täysin vapaasti, ilman esimerkiksi kertojan häirintää, tuoda esille oman näkökulmansa.

Aivan kuten Mezein (1996, 81, 83) mukaan *Mrs Dalloway* -romaanissa, myös Cunninghamin romaaneissa kertoja vaikuttaa pyyhkiytyvän pois, useiden hahmojen fokalisaation ja vapaan epäsuoran esityksen alle. Kuitenkin, paradoksaalisesti, kertoja (tai feministisen narratologian materiaalisuuden mukaisesti tekijä [Warhol 2012b, 40]) osoittaa valtaansa orkestroimalla kerronnan ääniä: kertoja esimerkiksi päättää, ketkä henkilöahmot saavat äänensä kuuluviin ja ketkä eivät. Esimerkiksi *A Home at the End of the World* -romaanissa Alice, Jonathan, Bobby ja Clare saavat äänensä kuuluviin, mutta Alicen aviomiehen ja Jonathanin isän, Nedin, ääni loistaa poissaolollaan. Romaanissa kuvatuista ydin- ja queer-perheestä vain Nedin ääni jää kuulumatta – minkä vuoksi? *Flesh and Blood* -romaanissa biologisen perheen jäsenet saavat äänensä kuuluviin hieman

¹⁹ Kuten mainitsin jo luvun 1.3 alussa, romaaneissa *The Hours* ja *The Snow Queen* pääasiallisten, runsaasti tilaa saavien hahmofokalisoijien lisäksi tapahtumia fokalisoidaan myös muiden, enemmän tai vähemmän keskeisten henkilöahmojen kautta paikoin hyvin woolfilaiseen tapaan pikaisesti ja yksittäisesti, paikoin hieman laveammin.

tasapainoisemmin, kun hahmofokalisoiijina toimivat Constantine ja Mary sekä näiden lapset Susan, Will ja Zoe ja vielä lapsenlapset Ben ja Jamal. Kuitenkin myös Cassandra, tarkemmin määrittelemätön transvestiitti/drag queen/transnainen, on keskeinen osa perhettä Zoen läheisenä ystävänä, Zoen pojan Jamalin ”kummitätinä” ja lopulta jopa Maryn ystävänä. Mistä syystä Cassandra, *Flesh and Blood* -romaanin hahmokaartista kenties näyttävimminkin queer, ei saa fokalisoijan asemaa?

Myös muut *Mrs Dalloway* -romaanissa vaikuttavat Woolfin tekstuaaliset projektit, kuten erilaisten merkitysten hämärtyminen, ovat ilmeisiä myös Cunninghamin romaaneissa. Matsonin (1996, 163) mukaan *Mrs Dalloway* vastustaa voimakkaasti merkityksen lukkiutumista, etenkin silloin kun kyse on patriarkaatin tuottamasta merkityksestä. Woolf vastustaa auktoriteetteja myös laajemmin ja pyrkii kumoamaan sortavat rakenteet, mutta hän ei kuitenkaan halua korvata vanhaa järjestystä uudella. Woolfin romaani osoittaaakin, että mitään ei voi määrittää varmuudella. (Matson 1996, 163, 165 et passim).

Woolfin proosa asettaa haasteita lukijalle. Lukija ei voi ottaa kertomusta itsestäänselvyytenä, sillä niin tehdessään lukija hyväksyisi, että tekstissä on kyse yhtenäisestä maailmasta tai tietoisuudesta, joka on olemassa itsenäisesti, erillään meidän tavoistamme koostaa yhtenäisyys. Woolfin romaani ei tarjoa turvapaikkaa, suojaa tai auktoriteettia: lukijoille ei anneta vakaata pohjaa, vaan heidät vedetään myrskyisään spiraaliin. (Matson 1996, 168.)

Woolf toteuttaa tätä ideaa syntaksin tasolla. *Mrs Dalloway* -romaanissa lentokone muodostaa taivaalle kirjaimia (ja siten sanoja) ja pilvet muodostavat hahmoja. Romaanin henkilöahmot yrittävät tulkita niitä, mutta he eivät pysty hahmottamaan niissä mitään tiettyä, pysyvää, järkevää merkitystä, sillä ne muuttuvat koko ajan. Täten Woolf kiusottelee henkilöahmojaan ja lukijoitaan, joilla on halu paikantaa ja kontrolloida merkityksiä: pysyvä, yhtenäinen, määriteltävissä oleva muoto on vain illuusio. (Matson 1996, 164–166.)

Cunninghamin proosa ei ole yhtä haastavaa kuin Woolfin eikä Cunningham tee radikaaleja merkitykseen liittyviä kokeiluja syntaksin tasolla, mutta tämä Woolfin projekti vaikuttaa myös Cunninghamin romaanituotannossa. Myös Cunningham käsittelee lukijan halua paikantaa merkityksiä ja saada asioista yhtenäinen kokonaiskuva sekä esimerkiksi juuri seksuaalisuuteen liittyvää määrittelynhalua ja ambivalenssin sietämisen vaikeutta. *Flesh and Blood* -romaanissa henkilöahmojen kehitystä seurataan pitkään, mutta aukkoisesti: jokaisen hahmon elämästä jää useita vuosia kokonaan kuvaamatta, ja siten monet merkittävät asiat jäävät huomiotta.

Cunningham leikittelee esimerkiksi Will-hahmon seksuaalisen suuntautumisen määrittelyn hetken puuttumisella. Lukija pystyy jo romaanin alussa arvaamaan Billyn homouden. Billy itse torjuu tämän asian mielestään tai hänellä muuten on vaikeuksia kohdata ja käsitellä seksuaalisuuttaan. Humalainen, 17-vuotias Billy hurjastelee autolla kolmen kaverinsa kanssa: Bix ajaa, Larry istuu etupenkillä ja Billy istuu takapenkillä Dinan kanssa. Kohtauksessa kuvataan hyvin hienovaraisesti Billyn suhtautumista Dinaan ja Bixiin (joka on miespuolinen). Dina on selvästi ihastunut Billyyn, mutta Billy ei kiinnitä mitään huomiota tyttöön. Dina tekee Billyn olon vain epämukavaksi: "She [Dina] rubbed his [Billys] knee with hers. The old nervousness came to him, the breathless trapped sensation" (FB, 93). Sen sijaan useat yksityiskohdat paljastavat, että Billy on ihastunut Bixiin:

"Let's go crazy," Billy said into Bix's ear. The motion had given him a hard-on. He loved Bix and feared him. --

--
"Figure eight," Bix said with the suave cruelty of a bomber pilot. Billy's heart swelled. He told himself he was in love with crazy motion. (FB, 94-95)

Kohtauksesta voi päätellä, että Billy on jollain tavalla tietoinen seksuaalisesta suuntautumisestaan, mutta ei kunnolla kykene kohtaamaan sitä. Lisäksi Billyn ihastuksen kohteen, Bixin, voi tulkita myöhemmin kohtauksessa tunnistavan Billyn tunteet, minkä jälkeen Bix kohtelee Billyä aiempaa kylmemmin. Tämä kertoo siitä, että vaikka Billy itse yrittää olla kohtaamatta omaa seksuaalisuuttaan, hän ei pysty peittelemään sitä muilta, tai ainakaan ihastuksensa kohteelta.

Aikuisena Will elää homona. Merkittävää on, että sitä mahdollista hetkeä Willin elämässä, jolloin hän avoimesti kohtaa oman seksuaalisen suuntautumisensa, siis jolloin hän täysin tiedostaa, käsittelee ja hyväksyy asian, ei kuvata. Itse asiassa Will ei myöhemminkään romaanissa määrittele omaa seksuaalista suuntautumistaan millään termillä, mikä on hyvin tyypillistä Cunninghamin romaaneissa. Lukija ei siis saa sitä tyydytystä, joka tulisi Willin seksuaalisen suuntautumisen ehdottoman määrittelyn hetkestä – tai määritelmästä ylipäänsä.

Myös *A Home at the End of the World* -romaanissa tätä lukijan tiedon- ja määrittelynhalua koetellaan juuri seksuaalisuuden ja homouden teemoihin liittyen. Jonathan ja Bobby tutustuvat toisiinsa seitsemännellä luokalla, ja heistä tulee erottamattomat ystävykset. Heidän suhteessaan on ilmeisen eroottinen aspekti. Poikien ensimmäinen, haparoiva seksuaalinen kontakti kuvataan eksplisiittisesti:

Quickly, because I [Jonathan] lacked the nerve for deliberation, I moved my hand to his [Bobbys] thigh. He twitched and grimaced, but did not retreat. I burrowed my hand in under the towel he wore. I watched expressions of fear and pleasure skate across his eyes. Because I had no idea what to do, I replicated the strokes I'd used on myself. When he stiffened in my hand it seemed like a gesture of forgiveness. (HEW, 52)

Tämän jälkeen siirrytään Jonathanin äidin, Alicen, minä-kerrontaan, josta käsin kerrotaan lähes koko loppuaika poikien nuoruudesta. Ainoa poikkeus on eräs Bobbyn näkökulmasta kerrottu luku, jossa Bobby ei kommentoi millään tavalla hänen ja Jonathanin välistä suhdetta. Alice lopulta saa tietää poikien keskinäisen suhteen seksuaalisesta sävystä, mutta ei voi olla varma siitä, mitä poikien välillä todella on – eikä hänen myötään myöskään lukija. Alicen minä-kerronnan lopussa, kun pojat ovat valmistuneet lukiosta, Jonathan muuttaa New Yorkiin opiskelemaan ja Bobby jää Clevelandiin. Poikien ero tai heidän myöhemmät tapaamisensa Jonathanin vieraillessa Clevelandissa eivät vaikuta ulkopuolelta nähtynä emotionaalisesti raskailta. Se, millainen poikien keskinäinen suhde on heidän nuoruudessaan, jää lukijalle aukoksi: lukija ei pääse määrittelemään poikien välistä suhdetta tai kummankaan pojan seksuaalisuutta.

Kerronnan aukkoisuus seksuaalisuuden suhteen ei ole merkki ainoastaan Cunninghamin yleisestä woolfilaisesta projektista, vaan on olennaista Cunninghamin seksuaalisuuskäsityksen kannalta. *The Hours* -romaanin tutkineen Schiffin (2004, 368) mukaan Cunninghamin romaanissa seksuaalinen suuntautuminen on monimutkainen, epävakaa ja muuttuva asia: miehet ja naiset haluavat kosketusta ja kontaktia toistensa kanssa, ja tuo halu usein ylittää tai kiistää yhteiskunnan rakentamat kapeat identiteettileimat. Seksuaalisuuden ja seksuaalisen suuntautumisen esittäminen ambivalenttina, häilyvänä ja kiinteitä määritelmiä pakenevana on kaikille Cunninghamin romaaneille yhteistä: yksikään queer-hahmo, eikä myöskään ei-queer hahmo, ei määrittele tarkkarajaisesti omaa seksuaalista suuntautumistaan tai käytä itsestään jotain identiteettinimikettä. Myös ne henkilöhahmot, jotka vaikuttavat olevan homoja kaikkein yksiselitteisimmin, eivät sitä yleensä ole. *A Home at the End of the World* -romaanin Jonathan näkee hänen ja Claren välisen suhteen olevan jollain tavalla romanttinen rakkaussuhde, vaikka suhteella ei olekaan fyysistä aspektia: "We were half-lovers. Together we occupied love's bright upper realm, where people delight in otherness, cherish their mates' oddities, and wish them well"²⁰ (HEW, 109). *The Snow Queen* -romaanin Tyler, Beth ja Barrett

²⁰ Tällä katkelmalla on kiinnostava suhde Bahtinin (1991) polyfoniaan: "people delight in otherness, cherish their mates' oddities, and wish them well" on kuin bahtinilaisen dialogisuuden määritelmä. Se, että Jonathan näkee hänen ja Claren välisen suhteen tällä tavalla, sopii hyvin luvussa 2.2 tekemääni päätelmään, että Cunninghamin henkilöhahmot kaipaavat dialogista suhdetta toistensa kanssa, mutta eivät sitä välttämättä saa. Jonathanin näkemys hänen ja Claren välisestä suhteesta ei välttämättä ole totuudenmukainen (jos "totuutta" edes on olemassa, kun puhutaan henkilöhahmojen tai ihmisten välisistä suhteista): esitinhän samassa luvussa 2.2, että hahmojen omat ajatukset ja tunteet värittävät heidän tulkintojaan muista hahmoista ja heidän suhteistaan näihin.

muodostavat erikoisen kolmikon. Tyler ja Barrett ovat veljeksiä, ja Beth on Tylerin kumppani. Barrett on suhteellisen epäambivalentisti homo ja Tyler ja Beth ovat heteroita. Tämän kolmikon keskinäisissä suhteissa on kuitenkin hyvin queerillä tavalla perheen ja parisuhteen sekä heterouden, homouden ja inestien piirteitä:

But Tyler adores her [Beth], Tyler is fascinated by her, Tyler finds her extraordinary.

As does Barrett, though he does so because Tyler does. Still. Beth will have been loved ardently by a main man and a backup man. She will have been, in a certain sense, doubly married. (*SQ*, 59)

Näiden kolmen henkilöhahmon keskinäisen suhteen queerit piirteet ovat kuitenkin vain sävyjä ja vivahteita, eivätkä ne konkretisoidu esimerkiksi lihallisesti.

Toinen, huomattava esimerkki Cunninghamin romaanien aukkoisuudesta on kuoleman kuvaus. Kuoleman kuvaus – tai pikemminkin kuoleman kuvaamatta jättäminen – on oivallinen todiste Cunninghamin romaanien bahtinilaisen (1991, 112) polyfonisuuden puolesta: kuoleamalla ei ole elämän päättävää tai sitä valottavaa merkitystä. *Flesh and Blood* -romaanissa Zoe ja Cassandra sairastavat AIDSia, ja heidän kuolemansa odotus on merkittävä teema romaanissa. Romaanin lopussa Susanin poika Ben kuolee yllättäen ja tapaturmaisesti, ja Benin kuolema ja hautajaiset kuvataan tarkkaan. Benin hautajaisia seuraava luku kuvataan Constantinen näkökulmasta. Hän seisoo puutarhassaan ja ajattelee: "Ben was buried. Zoe was buried. – – She'd worn a dark silk dress into the ground." (*FB*, 454). Zoe on edellisen kerran kuvattu istumassa isänsä talon kuistilla huonokuntoisena, mutta elävänä. Zoen kuolema ja hautajaiset, joita romaanin hahmot ja lukija ovat pitkään odottaneet, sivuutetaan täysin.

Cassandran kuolema sivuutetaan vieläkin nopeammin. Ainoa, hyvin epämääräinen viittaus Cassandran kuolemaan on seuraava luku vuodelta 1994, jonka toistan tässä kokonaisuudessaan:

If he'd come home earlier.
If he'd visited Cassandra more.
If he'd loved the way he should have.
If he'd been less selfish.
If he'd gone in the boat.
If he hadn't said no. (*FB*, 444)

Tämä luku on luultavasti kuvattu Jamalin näkökulmasta. Jää epäselväksi, mitä Jamal tarkoittaa kaikella tällä. Toisen rivin voi tulkita Jamalin suruksi ja syyllisyydeksi Cassandran kuoleman

johdosta: Jamal kokee, että hänen olisi pitänyt vierailla Cassandran luona useammin silloin, kun tämä oli vielä elossa. Tällaisilla ratkaisuilla Cunningham leikittelee lukijoiden toiveella eheästä, kokonaisesta, merkityksellisestä tarinasta: *Flesh and Blood* rakentaa odotuksia kuoleman ja hautajaisten kuvaamisesta, mutta sivuuttaa nämä täysin.

Olen tässä luvussa esittänyt, miten woolfilaiseen modernismiin kuuluva kerronnallisen auktoriteetin mureneminen ja erilaisten merkitysten lukkiutumattomuus näkyvät Cunninghamin tuotannossa. Kiinnostavalla tavalla juuri nämä modernismin piirteet kiteytyvät myös Cunninghamin esipuheessa Heimän *Death in Venice* -käännökseen. Eräässä katkelmassa Cunningham vertaa Mannia modernisteihin:

Woolf, Joyce, and others would change not only the form of the novel but the relationship between novelist and reader. The novelists of the later twentieth century would, by and large, do away with the whole notion of lofty authority, and offer in its place a kind of egalitarianism. The novelist would be less the distinguished lecturer and more the fellow student; he or she would be more determined to write about everyday life and to say, in essence, to readers, Here it all is, here are its mythic resonances, here are its smells and tastes, *you tell me* what it means. (Cunningham 2004b, xv; kurssiivi MC)

Pyrkimys tasa-arvoon on korvannut korkean auktoriteetin sekä Woolfin että Cunninghamin romaaneissa. Samoin katkelman loppu tuntuu kuvaavan Cunninghamin romaaneja: henkilöhahmojen ja tapahtumien kuvaukseen ei liity tiettyjä merkityksiä, vaan niiden pohtiminen on lukijan tehtävä.

Esipuheen katkelmassa kiinnostavasti korostuu myös kirjailijan ja lukijan materiaalisuus. Tässä luvussa olen käsitellyt enimmäkseen juuri kerronnallisen auktoriteetin murenemista, mutta Cunningham tarkoittaa katkelmassa tekijän auktoriteetin muutosta. Myös katkelman aivan viimeiset sanat resonoivat kiehtovasti materiaalisuuden kanssa: ikään kuin tekijän ja lukijan välillä voisi olla niinkin materiaallinen yhteys, että se voisi sisältää lukijan tekijälle osoitetun puheen.

2.4 Cunninghamin kiinnittyminen homohahmoihin romaaneissa *A Home at the End of the World*, *Flesh and Blood* ja *The Snow Queen*

Boothin (1991, 78) mukaan kirjailija ei koskaan voi olla täysin puolueeton henkilöhahmojaan kohtaan. Vaikka teoksen hahmot olisivat moraaliselta, älylliseltä ja esteettiseltä arvoltaan samanlaisia, kirjailija väistämättä on jonkun hahmon puolella enemmän kuin muiden. Kirjailija ei kykene antamaan samanlaista painoarvoa kaikille hahmoille, vaikka hän haluaisi kohdella hahmojaan tasavertaisesti. Kirjailija valitsee kerrottavakseen yhden tarinan, eikä voi samaan aikaan kertoa toista

tarinaa. Kun kirjailija keskittää lukijan mielenkiinnon, sympatian tai kiintymyksen yhteen hahmoon, hän samalla sulkee pois lukijan vastaavat tunteet jotain toista hahmoa kohtaan. (Booth 1991, 77–79.)

Retorisen kertomusteorian ja luvussa 2.2 esittelemäni bahtinilaisen polyfonisuuden välinen suhde on jännitteinen. Kuten olen todennut luvussa 2.2, polyfonisen romaanin tekijältä ei vaadita itsensä ja tietoisuutensa kieltämistä, vaan tämän tietoisuuden laajenemista, syvenemistä ja uudistumista siten, että se kykenee antamaan tilaa tasa-arvoisille vieraille tietoisuuksille. (Bahtin 1991, 106–107.) Bahtinin ja Boothin voi siis tulkita olevan keskenään samaa mieltä siitä, että tekijä on väistämättä jonkun henkilöhahmon puolella enemmän kuin muiden (vaikkakin Bahtin sanoisi, että tästä huolimatta polyfonisen romaanin tekijä kykenee kohtelemaan hahmojaan tasa-arvoisesti eli antamaan samanlaisen painoarvon kaikille hahmoille).

Vaikka kaikki fokalisoidut henkilöhahmot ja minä-kertojat esitetään samanarvoisina, muutamat hahmot kuitenkin nousevat luennassa esiin eri tavalla kuin muut. Tässä luvussa käsittelen homohahmojen korostumista, mutta myöhemmin, luvussa 4, käsittelen muilla tavoin esiin nousevia henkilöhahmoja. Tietynlainen henkilöhahmon tyyppi toistuu useassa Cunninghamin romaanissa: *A Home at the End of the World* -romaanin Jonathan, *Flesh and Blood* -romaanin Will ja *The Snow Queen* -romaanin Barrett muistuttavat paljon toisiaan. Näitä henkilöhahmoja yhdistää monet identiteetin piirteet: tietysti suhteellisen ei-ambivalentti homous, mutta sen lisäksi myös newyorkilaisuus, valkoisuus ja mieheys. Myös kirjailija Cunningham jakaa nämä identiteetin piirteet Jonathan, Will ja Barrett -hahmojen kanssa.

Kuten totesin luvussa 1.4, mielestäni Lanserin (2005) teoriaa yksikön ensimmäisen persoonan hahmokertojan ja kirjailijan toisiinsa liittämistä voi käyttää myös yksikön kolmannessa persoonassa kerrottujen tekstien analyysiin. Yksinkertaisuuden vuoksi käytän tässä analyysini kohteena kuitenkin yksikön ensimmäisessä persoonassa kerrottua *A Home at the End of the World* -romania. Lanserin (2005) teoriasta saa hyvin tukea siihen, miksi Jonathania voi pitää Cunninghamin edustajana.

Lanserin (2005, 212) minä-kertojan ja kirjailijan yhdistämisen ehdoista identiteettiperiaate tuntuu helpottavan Jonathanin ja Cunninghamin toisiinsa yhdistämistä. Identiteettiperiaatteen mukaan lukija yhdistää sitä todennäköisemmin tekstin ”minän” tekijään, mitä enemmän näillä on yhteisiä piirteitä. Näitä piirteitä voivat olla esimerkiksi nimi, sukupuoli, rotu, ikä, biografinen tausta, uskot, arvot ja toimiminen kirjailijana. (Lanser 2005, 212.) Jonathan ja Cunningham jakavat monia samoja identiteetin piirteitä: he molemmat ovat miehiä, valkoisia, newyorkilaisia ja homoja. Tässä

tapauksessa ikä ei mielestäni ole erityisen tärkeä identiteetin piirre: *A Home at the End of the World* kuvaa Jonathan-hahmon elinkaarta lapsesta aikuisuuteen ja tuntuu näin käsittävän hahmon lähes koko elämän. Henkilöhahmon ja kirjailijan ikä tuntuu epärelevantilta, kun korostetaan hahmon elämää kokonaisuudessaan. Lisäksi on huomioitava, että Jonathan ja Cunningham poikkeavat vahvasti toisistaan vain yhden Lanserin luetteleman identiteetin piirteen kohdalla. Jonathan ei ole kirjailija – vaikka hän kylläkin on töissä lehdessä ja kirjoittaa työksensä ruoka-arvioita – eikä muunkaanlainen taiteilija, joten tämä on ainoa identiteetin piirre, joka selvästi erottaa Cunninghampia ja Jonathania toisistaan. Tämä tulkinta pätee myös *Flesh and Blood* ja *The Snow Queen* -romaanien kohdalla, sillä Will ja Barrett ovat näiltä osin samanlaisia hahmoja kuin Jonathan.

Lanserin (2005, 213) ehdoista myös luotettavuusperiaate tuntuu yllyttävän lukijaa samaistamaan Jonathan ja Cunningham toisiinsa: periaatteen mukaan, jos tekstin ”minän” arvot ja näkemykset ovat yhdenmukaiset niiden arvojen ja näkemysten kanssa, jotka lukija olettaa tekijällä olevan, hän todennäköisesti liittää nämä kaksi yhteen. On huomioitava, että Lanserin teoriassa lukijalla ei tarvitse olla oikeaa tietoa tekijän arvoista; riittää, että hahmolla on samat arvot ja näkemykset, kuin lukija olettaa tekijällä olevan. Uskon, että Cunninghamin arvot ja asenteet ovat samanlaiset kuin Jonathanin. Näistä arvoista keskeisin on queer-myönteisyys. Kuten edellä, tämä pätee myös Will- ja Barrett-hahmojen kohdalla: nämä kolme henkilöhahmoa muistuttavat toisiaan myös arvojen ja näkemysten puolesta.

Vaikka Lanserin (2005) viidestä ehdosta vain kaksi täyttyy Jonathanin (ja Willin ja Barrettin) ja Cunninghamin kohdalla, mielestäni jo näiden ehtojen täyttyminen riittää siihen, että lukija melko todennäköisesti yhdistää nämä toisiinsa. Juuri nämä kaksi ehtoa ovat tärkeimmät tässä yhteydessä, sillä ne koskevat henkilöhahmoa juuri mimeettisenä, ihmisenkaltaisena hahmona, joka omaa tietyn identiteetin ja tietyn persoonallisuuden. Loput Lanserin (2005) ehdoista liittyvät pikemminkin tekstin rakenteellisiin ratkaisuihin.

Mielestäni yksi Lanserin (2005) ehdoista ei kuitenkaan toimi Cunninghamin moniäänisten romaanien kohdalla. Yksittäisyysperiaatteen mukaan lukija yhdistää todennäköisemmin hahmokertojan ja tekijän toisiinsa, jos tekstin korkeimmalla diegeettisellä tasolla on vain yksi eikä useampi ”minä” (Lanser 2005, 212). Näin ei ole *A Home at the End of the World* -romaanissa, sillä Alicen, Bobbyn ja Claren äänet ovat samalla diegeettisellä tasolla kuin Jonathanin. Mielestäni tämä ei kuitenkaan vähennä lukijan halua liittää Jonathan ja Cunningham toisiinsa. Tämä johtunee aiemmin analysoidusta Cunninghamin romaanien piirteestä: siitä, että Cunninghamin moniäänisissä

romaaneissa useiden henkilöhahmojen näkökulmaa kohdellaan tasa-arvoisesti, ja Cunningham osallistuu näiden romaanien kokoamaan ”keskusteluun” yhdenvertaisena jäsenenä. Koska romaaneissaan Cunningham ei halua korostaa itseään ja omaa näkemystään, hän ei erotu myöskään romaanien diegeettisellä tasolla. Tämä ei kuitenkaan millään tavalla heikennä sitä, että Cunningham on tuonut romaanien äänten joukkoon selvästi myös oman äänensä. Tämä, tietenkin, pätee myös *Flesh and Blood* ja *The Snow Queen* -romaaneissa.

Booth (1991, 214–215, 217) kuvailee implisiittistä tekijää varsin yleväksi ja ihailtavaksi olennoiksi. Boothin (1991, 219) mukaan tunkeilevan implisiittisen tekijän täytyy olla mielenkiintoinen, ja implisiittinen tekijä on epäonnistunut, jos häntä edustava kertoja ei ole nokkela eikä viisas. Mikäli Jonathanin, Willin ja Barrettin tulkitaan olevan Cunninghamin edustajia, Cunninghamin romaanit vaikuttavat haastavan Boothin ajatuksia voimakkaasti.

Hieman nurinkurisesti koen, että yksi näitä hahmoja ja Cunninghamia yhdistävä piirre voi olla se, etteivät nämä hahmot ole lopulta kovin erityisiä. Kunkin romaanin muut henkilöhahmot pikemminkin poikkeavat ja ovat erikoisia suhteessa näihin melko neutraaleihin, tavallisiin hahmoihin. Kenties yksi syy, miksi juuri nämä hahmot tuntuvat kiinnittävän Cunninghamiin, on se, että romaanien muut hahmot selvästi eivät. Jonathan ei ole yhtä kömpelö kuin Bobby eikä yhtä ärhäkkä kuin Clare; Willillä ei ole yhtä kiiltokuvamaisen kaunista elämää kuin Susanilla mutta ei myöskään yhtä erikoista queer-perhettä kuin Zoella; Barrett ei ole perfektionismin riivaama taiteilija kuten Tyler eikä kuolemansairas kuten Beth. Vaikka Jonathanilla, Willillä ja Barrettilla on omat erityispiirteensä ja ominaisuutensa, he tuntuvat kuitenkin olevan neutraalissa, jopa hieman värittömässä keskiössä suhteessa muihin hahmoihin. Jonathan, Will ja Barrett ovat pelkistettyä vaniljaa siinä missä muut hahmot ovat osa perinteisempiä, osa eksoottisempia, mutta kaikki vaniljaa kiinnostavampia makuja.

Jonathan, Will ja Barrett eivät ole muita hahmoja nokkelampia, viisaampia tai moraaliltaan parempia – eivät oikeastaan edes kiehtovampia. Edustajiensa avulla Cunningham tuo itsensä ja oman näkemyksensä esille, mutta ei pidä itseään eikä edustajiaan muita hahmoja tärkeämpinä. Cunningham tuo oman äänensä näiden romaanien äänten moneuden joukkoon yhtenä muista. Jonathanin, Willin ja Barrettin hahmojen ”tylsyydellä” Cunningham saattaa jopa ylikorostaa sitä, että hän ei pidä itseään muita hahmoja parempana: ikään kuin hän haluaisi varmistaa, että kukaan ei vahingossakaan luule hänen pitävän itseään muita parempana. Pitäessään Jonathania, Williä ja Barrettia edustajinaan Cunningham korostaa itseään tavallisena, ei kovin ihanteellisena ihmisenä muiden joukossa, eikä tässä joukossa kukaan nouse toisia paremmaksi.

2.5 Ruumiillinen diskurssi: Cunninghamin keho ja tyyli tekstissä

Korthals Altes (2014, 64–65) huomioi myös ruumiillisuuden vaikutuksen eetokseen. Hänen mukaansa ihmisillä on taipumus nähdä ruumiin fyysiset ilmaisut luonnollisina merkkeinä, jotka tahattomasti ilmaisevat ihmisen sisäistä olemusta, emootioita ja ajatuksia ilman kielen välitystä ja siis ilman mahdollista retorista petosta. Ihmiset aistivat herkästi intentioiden, mielialojen ja luonteen ei-verbaalin kommunikaation. Luonnollisuuden assosiaatiosta huolimatta myös kehollisia merkkejä on mahdollista käyttää petokseen. Fiktiosta näitä kehollisia merkkejä ei tarvitse etsiä ainoastaan henkilöhahmojen fyysisestä kuvauksesta, vaan myös diskurssi itsessään voi ilmentää kehollista eetosta. Lukijat tulkitsevat herkästi tekstin rytmin, välimerkkien käytön, syntaktisten rakenteiden ja muiden diskurssin piirteiden ilmaisevan emootioita, mielialoja tai henkisiä taipumuksia, jotka vaikuttavat eetokseen. (Korthals Altes 2014, 64–65.) Näin Korthals Altesin (2014) eetoksen teoretisointi sopii erinomaisesti feministisen narratologian materiaaliseen perinteeseen (Warhol 2012b, 39–40): Korthals Altesin käsitys, että tekstin diskurssin piirteissä ilmenee materiaallinen tekijä, eli kehollinen tekijä ikään kuin työntyy tekstistä läpi diskurssin kautta, sopii tähän tutkielmaan loistavasti.

Tästä näkökulmasta katsottuna Cunninghamin romaanien kerronnan tyyli tulee merkitykselliseksi. Cunninghamin tyyliä on kuvaillut *A Home at the End of the World* -romaanin tutkinut Woodhouse (1998). Romaanissa neljä henkilöhahmoa toimii vuorotellen minä-kertojana. Woodhouse huomioi, että kaikkien hahmojen äänet kuulostavat samalta – tai pikemminkin kuulostavat itse Cunninghamilta. Woodhouse pitää tätä äänten samanlaisuutta epäuskottavuusongelmana²¹. (Woodhouse 1998, 180.) On totta, että yhdenlainen ääni tunkeutuu *A Home at the End of the World* -romaanin kaikkien hahmokertojien ääniin: samankaltainen ääni läpäisee itse asiassa koko Cunninghamin moniäänisen romaanituotannon ja lähes kaikkien fokalisoijien näkökulman. Woodhouse (1998, 180) kuitenkin arvottaa tämän kertojien ääneen liittyvän piirteen negatiivisesti eikä lainkaan pohdi, mihin tällainen tekijän ratkaisu voisi liittyä.

Feministisen narratologian näkökulmasta voisikin katsoa, että yhdenlaisen kertojaäänien läpäisevyys kirjailijan koko tuotannossa viittaa siihen, että tekijä tekee itsensä tekstissä näkyväksi tämän äänen kautta. Lieneekin perusteltua olettaa, että Cunninghamin tuotannon yhdenmukainen ääni on, kuten

²¹ Woodhousen (1998) teksti on monin paikoin häiritsevän arvottavaa. Ehkä arvottaminen on osittain Woodhousen tarkoituksin; teoksensa nimen perusteella hän nimenomaan muotoilee ”homokirjallisuuden” kaanonin.

Woodhouse ehdottaa ja kuten feministinen narratologia sallii olettaa, itse Cunninghamin ääni. Vaikka esimerkiksi *A Home at the End of the World* -romaanissa hyvin erityyppiset hahmot saavat oman näkökulmansa ja äänensä esille, Cunninghamin ääni on kuuluvissa kaikkien hahmojen äänessä. Ensilukemalta tämä vaikuttaa olevan merkki Bahtinin (1991) monologisuudesta: se, että tekijän ääni tunkeutuu kaikkien hahmokertojien ääneen, voisi tarkoittaa sitä, että romaani on moniäänisyydestään huolimatta monologinen eikä polyfoninen. Käsitykseni siitä, miten tämä piirre vaikuttaa romaanin polyfoniaan, selviää tämän luvun kulussa. Myöhemmin tässä tutkielmassa, luvussa 4, palaan tutkimaan sellaisia ääniä, jotka poikkeavat tässä luvussa muotoilemastani yleisestä Cunninghamin tyylistä.

Woodhouse (1998, 180) nostaa esille erään katkelman *A Home at the End of the World* -romaanista. Katkelmassa Bobby toimii kertojana. Siinä hän kuvailee newyorkilaista levykauppaa, jonne Jonathan on hänet vienyt:

Nothing shy of the words "dream come true" would do here – *it was the cliché made into flesh*. This place spanned a city block; it filled three separate floors. – – Here, you passed through a bank of revolving doors into a room tall as a church. The sound of guitars and a woman's voice, clean as a razor, rocked over *rows and immaculate rows of albums*. – – It was an important place – you'd have known that if you were blind and deaf. You'd have smelled it; you'd have felt it tingling on your skin. *This was where the molecules were most purely and ecstatically agitated*. (HEW, 135; kurssiivit RK)

Olen kursivoinut katkelmasta kohdat, jotka Woodhousen (1998) mielestä eivät voi mitenkään olla Bobby-hahmon tuottamia, vaan kuulostavat Cunninghamilta. Woodhousen mukaan Bobby kuvataan verbaalisesti lahjattomana: joko huumeiden vaikutuksen alaisena, tyhmänä tai kauhistuneena. Bobby on lähes kyvytön keskustelija, ja hänen tyyppillisimmät panoksensa dialogiin ovat "Okay" ja "Uuhuh". (Woodhouse 1998, 180.)

Woodhousen (1998) kuvaus Bobbysta on täsmällinen – tällä tavalla Bobbyn hahmo kuvataan ulkoapäin. En kuitenkaan ymmärrä, miksi Woodhouse olettaa, että hahmolla, joka vaikuttaa ulospäin hieman hitaalta ja tyhmältä, ei voi olla rikasta mieltä tai kykyä teräviin huomioihin tai eleganttiin kielellistämiseen. Woodhousen huomio ei tietenkään rajoitu vain *A Home at the End of the World* -romaaniiin: esimerkiksi *Flesh and Blood* -romaanissa Constantine, Zoe ja Jamal kuvataan sulkeutuneina hahmoina, joilla kuitenkin on rikas sisäinen maailma.

Henkilöhahmojen samankaltaisuutta muun muassa kokemusten kielellistämisen osalta voisi kenties osittain selittää sillä, että Cunninghamin romaanien yhtenä tarkoituksena on esitellä ja tutkia hahmojen välisiä outoja yhtäläisyyksiä. Kenties voidaan tulkita, että hahmojen äänen yhteneväinen tyyli on jonkinlainen merkki hahmojen oudoista yhtäläisyyksistä; ei tietenkään sikäli, että kaikilla hahmoilla olisi Cunninghamin persoona ja arvot, vaan esimerkiksi sikäli, että kaikki hahmot ovat kykeneviä näkemään nykyhetken, kuten levykaupan, hyvin tarkkaan ja kuvailemaan tai analysoimaan sitä yksityiskohtaisesti (vaikkakaan ei aina todenmukaisesti). Tämän voi ajatella olevan relevantti romaanien tulkintatapa sikäli, että henkilöhahmojen outojen yhtäläisyyksien tutkiminen on keskeistä Woolfin *Mrs Dalloway* -romaanissa (Matson 1996, 171), ja Woolf on selvästi Cunninghamin proosan merkittävä vaikuttaja, kuten totesin luvussa 2.3.

Toisaalta tämä henkilöhahmojen äänten samankaltaisuus ei välttämättä viesti lainkaan hahmojen samankaltaisuudesta vaan nimenomaan siitä, että Cunningham tunkeutuu tekstiin henkilöhahmojen kautta. Aczelin (1998, 471) mukaan se, että tulkitaan kertojan äänen kuuluvan tekstissä, ei vaadi esimerkiksi pronominiin tuomaa tukea. Kertojan läsnäolon voi tunnistaa tietynlaisesta äänestä: äänen sävystä, sanavalinnoista ja puhetyylistä. Kertoja voi ilmetä tekstissä tietyn tyylin kautta: tyyllillä itsellään on ilmaisuvoimaa. Tietyllä tyyllillä voi olla suhde tiettyyn deiktiseen keskukseen, kuten kertojaan. Siellä missä tyyllillä on ekspressiivinen funktio, se tuottaa äänen vaikutuksen. Kertojan kuuluvuuden tunnistus ja kertojan äänen luonnehdinta yhdessä luovat tyylin ilmaisuvoiman. (Aczel 1998, 469, 472.)

Aczelin mukaan nimenomaan jonkin lauseen ääni liittyy sen subjektiiviseen instanssiin tai puhujaan. Juuri omaleimaisen äänen laadullisuus ja ekspressiivisyys sallivat lukijan olettaa, että yksikön ensimmäisen persoonan pronomini saattaa tulla tekstissä esiin. ”Minä”-pronominin liiallinen korostaminen kertojan läsnäolon merkinä ei auta kertojan äänen tunnistamisessa ja luonnehtimisessa. Pronomini ”minä” merkitsee vain puhujafunktiota mutta ei tiettyä puhujaa, sillä onhan jokaisella puhujalla ”minä”, kun taas ”ääni” merkitsee subjektiivisuuden vaikutelman paljon erikoislaatusempaa korpusta. Kertojan näkyvyys syntyy melkein paremmin sanaston, syntaksin ja retoriikan vaikutuksena kuin pronominiin tai metanarratiivisen kommentoinnin avulla. (Aczel 1998, 489–490.)

Aczelin (1998) teoria sopii loistavasti Cunninghamin romaanien yhtenäisen äänen analyysiin: vaikka Cunningham ei tuo itseään pronominiin tai metanarratiivisen kommentoinnin avulla esiin, Cunninghamin voidaan tulkita olevan läsnä diskurssissa tietyn äänen ja tietyn tyylin kautta. Aczelin

(1998) teoria käsittelee enimmäkseen kertojaa, mutta koska feministisessä narratologiassa kertoja ja tekijä usein sulautuvat yhteen (Warhol 2012b, 40), voin tulkita tämän äänen kuuluvan tekijälle eli Cunninghamille.

Cunninghamin kieli on poikkeuksellisen kaunista: hän kykenee kielellistämään erilaisia henkilöhahmojen kokemuksia ja oivalluksia varsin elegantisti.²² Woodhouse (1998, 179) kirjoittaa Cunninghamin tyylistä ihailevaan sävyyn: ”Cunningham is seductive: his sentences are so ravishing, his irony so delicate and fleet, his pathos so lovely that one feels oneself in touch with the real day-to-day sadness of life”. Woodhouse (1998) kuvailee Cunninghamin kerronnallista tekniikkaa terävänäköiseksi ja ironiseksi. Alistuneisuus on perustunne ja ironia perusasenne sekä *A Home at the End of the World* -romaanin Jonathan-hahmolla että tekijällä, joita Woodhouse pitää toistensa kaltaisina. Woodhouse kuvaa romaania masentavaksi ja surulliseksi. (Woodhouse 1998, 177, 179, 180.) Vuonna 2011 tehdyssä haastattelussa Cunningham vastaa siihen, miten hänen romaanejaan on yleensä nähty:

I am, for better or for worse, really optimistic at heart. Although most of my novels are seen as dark and depressing and depict terrible events, I’m always a little baffled by that, because I feel they are enormously hopeful, and I seem always to end my novels on some kind of grace note. (Ehrhardt 2011, 32)

Cunninghamin hienovaraista tyyliä onkin vaikeaa täsmällisesti kuvailla. ”Totuus” löytynee jostain näiden kahden kuvauksen väliltä.

Cunninghamin tyyli on ominaista esimerkiksi henkilöhahmojen kuvailu tietyssä hetkessä varsin osuvasti ja elävästi; tähän liittyy yleensä esimerkiksi melko täsmällisten vertausten käyttö. Ylipäänsä yksittäisten hetkien ja vaikutelmien tarkastelu ja kuvailu on keskeistä Cunninghamin diskurssissa. Tätä Cunninghamin diskurssia on upotettuna melkein jokaisen fokalisoidun hahmon näkökulmaan: siispä kohdat eivät liity ainoastaan hahmojen eetoksen rakentamiseen, vaan laajemmin Cunninghamin eetokseen. Fokalisoidut hahmot, ja tietysti Cunningham, vaikuttavat varsin rauhallisilta ja tyyniltä, hetkeen omistautuneilta ja uppoutuneilta, kun heillä on aikaa pysähtyä refleктоimaan elämän erilaisia yksityiskohtia. Toisaalta he vaikuttavat olevan myös sopivan etäällä hetkestä kyetäkseen kuvailemaan sitä osuvasti – ja heillä on myös tarpeellinen älykkyys ja kielellinen

²² Ymmärrän tietysti, että tämä on hyvin subjektiivinen ja arvottava näkemys; en siis itsekään pysty täysin välttämään arvottavaa diskurssia, vaikka kritisoinikin Woodhousea (1998) osittain samasta asiasta.

taito tehdä tämä. Tämä Cunninghamin hahmoja yhdistävä piirre, kontemploivuus, on ilmeinen merkki myös Cunninghamin romaanien modernismista.

Kaikkein kiinnostavin kohdeteos tästä näkökulmasta on *A Home at the End of the World*, jossa käyetään minä-kerrontaa: tämän romaanin kohdalla Cunninghamin diskurssin voidaan nähdä tunkeutuvan minä-kertojien ääneen. Koska muut moniääniset romaanit on kerrottu yksikön kolmannessa persoonassa ja niissä käytetään runsaasti vapaata epäsuoraa esitystä, on epäselvää, ovatko Cunninghamin tyylin mukaiset kohtaukset hahmofokalisoidun vai itse Cunninghamin tuottamia.

A Home at the End of the World -romaanissa myös muut hahmot kuin Cunninghamin edustajaksi helposti tulkittava Jonathan ovat kielellisesti taitavia. Esimerkiksi seuraava katkelma, jossa Alice kuvailee tanssivaa Bobbya, on hyvä esimerkki siitä tyylistä, jolla henkilöhahmoja romaanissa kuvaillaan:

His sense of rhythm did not in any way derive from the granite cornices and box hedges of Cleveland. Dancing, he was an original – his hips swayed with a voluptuous certainty more graceful than lewd, and his arms and legs cut their own brisk, surprising pattern through the confined air of my son's room. Once the song ended he'd smile and shrug, as if dancing had been a slightly embarrassing failure of wit. He'd return by visible degrees to his continuing impression of the pallid suburban boys mothers are supposed to delight in. (HEW, 81; kursiiivit RK)

Olen kursivoinut katkelmasta kohdat, joiden tuottaminen on mielestäni vaatinut erityistä kaunokirjallista taitoa. Myös Clare kykenee muiden henkilöhahmojen tarkkaan huomiointiin ja kuvailuun, mikä näkyy esimerkiksi tässä katkelmassa: ”If Bobby moved with the methodical, slightly bovine will of a vacuum cleaner, sucking up each errand and task, Jonathan clattered along like an eggbeater” (HEW, 277). Tässä kuvauksessa näkyy Cunninghamin diskurssille tyypillinen oivaltava vertailu. Kuten myös Woodhouse (1998, 180) huomaa, edellä muun muassa nautamaiseksi ja pölynimurin kaltaiseksi kuvattu Bobby kykenee hyvin kauniiseen havaintojensa kuvailuun. Bobby esimerkiksi kuvailee New Yorkia näin:

It shimmered. That was the first thing I noticed. Its molecules seemed more excited; things shivered and gleamed in a way that made them hard to see. The buildings and streets put out more light than the sky sent down – it all broke up in front of you, so your vision only caught the fragments. – Here, my first ten minutes in New York, I could only be sure of seeing a woman's red straw hat, a flock of pigeons, and a pale neon sign that said LOLA. Everything else was an ongoing explosion, the city blowing itself to bits, over and over again. (HEW, 132; kursiiivit RK)

Jälleen olen kursivoinut katkelmasta kaikkein kauneimmat ja eniten kirjallista taituruutta vaatineet kohdat.

Näin kaikilla *A Home at the End of the World* -romaanin minä-kertojilla on samanlaista kielellistä osaamista. Tämä ilmiö voidaan tulkita siten, että kaikilla hahmoilla todellakin on tällaista kielellistä taitoa. Tosin ainakin Woodhouse (1998, 180) pitää tätä näkemystä epäuskottavana. Kenties onkin parempi ajatella, että Cunningham työntyy jokaisen hahmon minä-kerrontaan omalla tyyllillään. Tällaista tulkintaa tukee Nielsenin (2004) teoria kerronnan persoonattomasta äänestä. Nielsenin mukaan ensimmäisen persoonan kerronnassa ei tarvitse olettaa jatkumoa yksikön ensimmäisellä persoonalla viitatus hahmon ja viittaavan äänen välillä. Kerronnassa saattaa olla irrallinen ääni, joka ei palaudu mihinkään hahmoon tai kertojaan, ja joka kykenee puhumaan protagonistista yksikön ensimmäisessä persoonassa. Tämä ääni kykenee liikkumaan hahmosta toiseen, asettumaan hetkeksi yhteen hahmoon ja rajaamaan, vaikka vain joissakin paikoissa, sanastonsa, näkemyksensä ja näkökulmansa yhden hahmon vastaaviin ja samalla puhumaan tästä hahmosta ensimmäisessä persoonassa. (Nielsen 2004, 139.)

Nielsenin teoriaa mukaillen Cunninghamin tyyliä sisältävät minä-kerronnan katkelmat voi tulkita niin, että niissä poikkeuksellisesti kertojan ”minä” onkin Cunninghamin valtaama: tietyissä romaanin minä-kerronnan katkelmissa Cunningham väliaikaisesti viittaa minä-kerronnalla itse itseensä. Tällaista minä-kerronnan huojuntaa ei kuitenkaan ole välttämätöntä olettaa. Kuten edellä on todettu, Aczelin (1998, 471–472) mielestä on yliarvostettua etsiä kertojaa pronominiin avulla, sillä tietty tyyli tai ääni voi olla merkki tietyn deiktisen keskuksen läsnäolosta.

Kuten olen edellä todennut, hän-muodossa kerrottujen Cunninghamin romaanien tyylin attribuoiminen henkilöhahmoille tai Cunninghamille on hieman hankalampaa muun muassa vapaan epäsuoran esityksen käytön vuoksi: on siis hieman epäselvää, onko kohdat, joissa ilmenee cunninghamilainen tyyli, henkilöhahmojen vai Cunninghamin tuottamia. Sopivan esimerkin tästä löytää tietysti melkein mistä hyvänsä Cunninghamin hän-muodossa kerrotusta romaanista ja minkä hahmon näkökulmasta tahansa. Valitsen esimerkiksi erään katkelman romaanista *The Snow Queen*, sillä se vaikuttaa tematisoivan esille nostamaani yleistä piirrettä Cunninghamin romaaneissa: hetkelle omistautumista. *The Snow Queen* -romaanin Barrett työskentelee ystävänsä omistamassa pienessä vaate- ja asusteputiikissa, jonka kauppatavarat ovat valtavirran ulkopuolisia, eräänlaisia harvinaisia

aarteita. Barrett pohtii, tai pikemminkin harmittelee, että ylellinen, tuhlaileva elämäntyyli ei enää 2000-luvulla voi johtaa yksilön tuhoutumiseen:

Nevertheless. There's something about the courting of disaster, in shopping terms, that fascinates Barrett, that holds his attention, helps render him satisfied with his current stature. It's the technically extinct but somehow still plausible hint of calamity implied by the impulse purchase – the impoverished dowager or disinherited young earl who says, "I'm going to walk the earth in this perfectly faded Freddie Mercury T-shirt (two-fifty), I'm going to party tonight in this vintage McQueen minidress (eight hundred), because the moment matters more than the future. The present – today, tonight; the sensation of walking into a room, and creating a real if fleeting hush – is what I care about, it's all right with me if I leave nothing behind." (SQ, 91)

Sitaatissa ilmenee Cunninghamin kielen kauneus, kuten kohdissa "helps render him satisfied with his current stature", "the technically extinct but somehow still plausible hint of calamity" ja "creating a real if fleeting hush". Sitaatissa näkyy myös Cunninghamin tekstille tyypillinen rauhallinen, viipyilevä rytmi, joka onnistuu olemaan samaan aikaan soljuva ja katkeileva. Nämä kaksi jopa hieman paradoksaalista piirrettä yhdessä luovat kuvan hetkellisyydestä: soljuvuus kuvastaa hetken katoavaista ja ohikiitävää luonnetta, katkeilevuus taas hetken yksittäisyyttä ja yksityiskohtaisuutta. Kuten siteeratusta katkelmasta käy ilmi, sulkujen, ajatusviivojen ja runsas pilkkujen käyttö on tyypillistä Cunninghamille ja liittyy tekstin rytmin luomiseen: sulut ja pilkutus synnyttävät tekstiin katkeilevuutta ja ajatusviivat sujuvuutta. Lisäksi katkeilevuus syntyy saman asian ilmaisemisesta hieman eri sävyisenä ("that fascinates Barrett, that holds his attention, helps render him satisfied with his current stature") ja pienten yksityiskohtien ja tarkennuksien lisäämisestä ("Freddie Mercury T-shirt [two-fifty] – – McQueen minidress [eight hundred]"). Nämä pienet korjaukset ja lisäykset luovat vaikutelmaa hetkessä huomatuista yksityiskohdista.

Siteeraamani katkelma havainnollistaa Cunninghamin tyylin piirteiden lisäksi myös äänen kerrostumista ja ironiaa Cunninghamin romaaneissa. Esimerkiksi kohdissa "perfectly faded Freddie Mercury T-shirt (two-fifty)" ja "vintage McQueen minidress (eight hundred)" suluissa lisätty hinta saattaa olla ikään kuin taloudellista voittoa tavoittelevan myyjän tai trendikkäiden vaatteiden yliampuvasta kalleudesta tietoisien kuluttajan ääni. Tämän äänen olemassaolo lempeän ironian avulla kritisoi esimerkiksi pinnallista muotia ja kulutusyhteiskuntaa. Tässä kohtauksessa näkyy siis Cunninghamille tyypillinen ironia ja terävänäköisyys, joista myös Woodhouse (1998, 177) huomauttaa.

Sulut, joita Cunningham viljelee koko romaanituotannossaan runsaasti, voidaan nähdä myös Cunninghamin materialisoitumisen paikkoina. Diskurssin sulut ovat ikään kuin portaaleja, litteään

tekstipintaan lisättyjä kommunikaation tasoja, joiden kautta ruumiillinen Cunningham tunkeutuu tekstiin. Koska tavallisessa puheessa ei tietenkään ole sulkuja, sulut tuntuvat viittaavan suoraan tekijyyteen: sulut ovat ikään kuin tekijän editoriaalisia lisäyksiä. Vaikka Cunninghamin diskurssin sulkuja olisi mitä ilmeisimmin kiinnostavaa analysoida tekijän materiaalisuuden kannalta, pidättäydyn tässä yhteydessä syventymästä tämän piirteen analyysiin ja tyydyn tässä luvussa käsittelemään sulkuja vain Cunninghamin tyylin ja äänen sävyn kannalta.

Cunninghamin ääni ja tyyli houkuttelevat lukijaa etsimään tekstin takaa ruumiillista tekijää, jonka ominaisuuksista nämä piirteet tuntuvat kertovan. Cunninghamin tyylin implikoimat ominaisuudet vaikuttavat kirjailijasta muodostuvaan eetokseen. Jos edellä kuvailemiani diskurssin piirteitä, kuten tyyliä ja rytmiä, tulkitaan kehollisina merkkeinä, ne tuntuvat viestivän kehosta, joka on rauhallinen ja tyyni, jopa liikkumaton; kiihkoton ja kiihtymätön, joka ei esimerkiksi provosoidu helposti; mutta silti jännitteinen aktiivisuudessaan ja äärimmäisessä tarkkaavaisuudessaan. Ikään kuin kirjailija istuisi tai seisoi rauhallisesti paikallaan, mutta katsoisi ja kuuntelisi ympäristöään tarkkaavaisesti, mikä näkyisi myös kehon jännitteisyydessä. Tällainen keho tuntuu viestivän tietynlaisista mielen ominaisuuksista: mieli, joka tällaisessa kehossa on, lieenee älykäs ja tarkkanäköinen, mutta myös neutraali ja puolueeton. Cunninghamin diskurssin rauhallisuus ja soljuvuus tuntuu viestivän kirjoittajan puolueettomuudesta ja oikeudenmukaisuudesta, katkeilevuus kirjoittajan tarkkanäköisyydestä.

Tässä kohden on huomautettava, Korthals Altesia (2014, 185) mukaillen, että kyse on vaikutelmista, jotka heräävät yhdessä tietystä lukijassa tämän stereotypioihin pohjaavien mallien mukaan. Toisin sanoen kyse on minun henkilökohtaisesta tulkinnastani. Kaikki lukijat eivät varmasti liitä esimerkiksi rauhallista kehollista olemusta oikeudenmukaisuuden arvoon, vaan tämä on minun henkinen mallini tai stereotyyppinen oletukseni.

Tulkintani Cunninghamin yleisestä tyylistä tuntuu oivasti täydentävän kirjailijasta jo muodostamaani eetosta: rauhallisuus, kiihkottomuus ja aktiivisuus sopivat hyvin fyysisiksi ominaisuuksiksi kirjailijalle, jonka eetoksen hallitsevia piirteitä ovat empatia, ymmärtäväisyys, tarkkanäköisyys, erilaisuuden hyväksyntä, puolueettomuus, tuomitsemattomuus ja vaatimattomuus. Luvussa 4 tulen analysoimaan muutamien Cunninghamin henkilöhahmojen ääntä, jotka poikkeavat selvästi tästä Cunninghamin yleisestä tyylistä.

Tässä luvussa esitetyn tulkinnan mukaan Cunninghamin tyyli siis tunkeutuu kaikkien minä-kertojien ääneen ja hän-muotoisen kerronnan fokalisaatioon ja vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Tämä ei kuitenkaan ole vakavasti ristiriidassa luvussa 2.2 analysoimani bahtinilaisen polyfonian kanssa: hahmojen ääneen tunkeutuu Cunninghamin tyyli eli tapa kielellistää asioita, mutta eivät esimerkiksi Cunninghamin arvot ja asenteet. Se, että Cunninghamin yhtenäinen ääni läpäisee oikeastaan koko Cunninghamin tuotannon, ei siis mielestäni ole merkki Cunninghamin romaanien monologisuudesta, vaan niitä voi tästä piirteestä huolimatta pitää polyfonisina.

Toisaalta, kuten edellä olen ehdottanut, Cunninghamin tyylin voi nähdä kantavan joitain arvoja. En silti menisi niin pitkälle, että ajattelisin näiden arvojen siirtyvän Cunninghamin tyylistä hahmoihin. Cunninghamin tyylistä henkilöhahmoihin siirtyy korkeintaan Cunninghamin modernistinen taipumus tutkailla ja kuvailla erilaisia yksityiskohtia, kuten yksittäisten hetkien vaikutelmia tai hahmoja tietyissä hetkissä. Jos tämän taipumuksen katsotaan siirtyvän Cunninghamilta henkilöhahmoihin, voitaisiin periaatteessa tulkita, että sen mukana hahmoihin kulkeutuu tietty ideologia. En kuitenkaan pidä tätä erityisen suurena uhkana romaanien polyfonisuudelle.

3 Tapaus *By Nightfall*: polyfonia, auktoriteetti ja vapaus

3.1 Polyfonian toiminta romaanissa *By Nightfall*

Cunninghamin *By Nightfall* -romaanissa Bahtinin (1991) teoretisoima polyfonia näyttäytyy hyvin erilaisella tavalla kuin muissa Cunninghamin romaaneissa, sillä tämän romaanin kerrontarakenne poikkeaa merkittävästi Cunninghamin moniäänisistä romaaneista. *By Nightfall* -romaanissa tapahtumia ei seurata monien henkilöhahmojen kautta, vaan hahmofokalisoijia on vain yksi, keski-ikäinen taidegallerian omistaja Peter Harris. Kerronta on enimmäkseen yksikön kolmannessa persoonassa, mutta romaanin alusta saakka diskurssissa jokin tekstuaalinen agentti viittaa itseensä yksikön ensimmäisellä pronominilla. On hieman epäselvää, kuka tätä pronominia käyttää ja kenestä.

Vaikka *By Nightfall* -romaanin kerronta on siis hyvin merkillistä, on huomattava, että kaikki lukijat eivät välttämättä pidä romaanin kerrontaa huomiota herättävän erikoisena. Suoran ja vapaan epäsuoran esityksen vuorottelu yhdessä romaanissa on tavanomaista; tästä näkökulmasta *By Nightfall* -romaanin kerronta on pikemminkin melko konventionaalista. Romaania on mahdollista lukea kerronnan erikoisuuksia luonnollistavasta lukijapositionista käsin, jolloin nämä pronominaaliset

poikkeamat eivät hätkähdytä lukijaa. On siis aivan ymmärrettävää, jos lukija ei pysähdy pohtimaan tämän pronominiinien huojunnan merkitystä, mutta aivan yhtä ymmärrettävää on kiinnittää siihen erityistä huomiota. Vaikka luonnollistavasta lukijapositionista käsin *By Nightfall* -romaanin pronominaalisen ambivalenssin voi helposti ohittaa, toisenlaisesta lukijapositionista tätä pronominiinien häilyvyyttä voi pitää tärkeänä avaimena romaanin tulkintaan. Tällaista tulkintaa teen tässä tutkielmassa.²³

Tapahtumien eteneminen välittyy Peterin mielen kautta, ja Peterin ajatukset, tunteet ja asenteet tulevat selvästi esille ja värittävät tapahtumia. Peterin fokalisaation hallitsemaa kerrontaa häiritsee kuitenkin kerronnan huojunta: Peter ei vaikuta olevan ainoa agentti, jonka ääni kuuluu kerronnassa. Kerronnassa on paljon erityyppisiä kohtia, jotka voidaan tulkita sekä Peterin omiksi ajatuksiksi että mahdollisesti jonkun toisen tekstuaalisen agentin kommentteiksi. Viimeistään romaanin loppupuolella käy selväksi, että romaanin kertojaratkaisussa on jotain epätavallista; kun Peterin fokalisaation kautta kerrotaan, kuinka Peterin vanhemmat aikoinaan tutustuivat toisiinsa, kerronnan keskeyttää erillisellä rivillä kommentti: "Yes, reader, she married him" (BN, 161).

Tämä kohta on tietenkin intertekstuaalinen viittaus Charlotte Brontën romaaniin *Jane Eyre*²⁴ (1847; suom. *Kotiopettajattaren romaani* [1915]). Tarkennettuna kohta viittaa romaanin viimeisen luvun ensimmäiseen virkkeeseen: "Reader, I married him" (JE, 503). Jane Eyre on romaanin minä-kertoja. Tämä intertekstuaalinen viittaus tarjoaa sellaista lukutapaa, että Peterin voisi tulkita olevan minä-kertoja. Tämä viittaus tuo *By Nightfall* -romaanin kerrontaan huojuntaa: Peter samaan aikaan sekä vertautuu että ei vertaudu Jane Eyreen eli sekä on että ei ole minä-kertoja. *By Nightfall* -romaanin kerrontaan horjuntaa eivät siis tuota vain pronominit, vaan myös intertekstuaalisuus. Toisaalta *By Nightfall* -romaanin "Yes, reader" -kohta on mahdollista tulkita myös materiaalisesti siten, että kohdassa jokin tekstuaalinen agentti kurottautuu kohti lukijaa.

Voi siis vaikuttaa siltä, että *By Nightfall* -teoksessa on (vähintään) kaksi toisistaan erillistä kertovaa agenttia, hahmofokalisoija Peter ja joku toinen agentti mahdollisesti Peteriä korkeammalla diegeettisellä tasolla. Teoksen kerronta kuitenkin huojuu niin paljon, että kertojaratkaisun voi tulkita

²³ Luvussa 2.1 analysoin *Flesh and Blood* -romaanin pronominaalista huojuntaa ja esitin, että lukijan on pakko tehdä kehyksenvaihto "minä"-pronominin esiintymisen myötä. Periaatteessa myös tätä romaania voi lukea luonnollistavasta lukijapositionista käsin, jolloin lukija ei välttämättä pidä "minä" ja "me" -pronominiinien esiintymistä erikoisena. Pidän tätä kuitenkin *Flesh and Blood* -romaanin kohdalla hieman epätodennäköisenä, sillä tässä romaanissa "minä"-pronomini tulee diskurssiin niin yllättäen, että arvelen, että monet lukijat kiinnittävät siihen jonkinlaista huomiota.

²⁴ Tekstisitaateissa käytän tästä romaanista lyhennystä JE.

monella tavalla: nämä kerronnan epätavallisuudet voivat hyvin kuulua itse Peterille. Tulkitsen, että paria poikkeusta lukuun ottamatta koko kerronnan voi käsittää Peterin tuottamana; minä-pronominilla Peter siis viittaa itse itseensä. Kerrontaratkaisussa kiteytyy romaanin teema: merkityksellistä taidetta ja elämän kauneutta kaipaava Peter yrittää ikään kuin estetisoida omaa elämäänsä muovaamalla sitä kaunokirjalliseen muotoon. Edellä mainittu metafiktiivinen kohta, jossa huomioidaan teoksen lukija, sopii hyvin tällaiseen tulkintaan; omaa elämäänsä kerronnallistava Peter toivoo, että hänen tuotoksellaan olisi lukija.

Myös Mäkelä (2017, 118) ymmärtää, että juuri tästä on kyse *By Nightfall* -romaanissa. Mäkelän mukaan romaanin kerronnassa sekä kokemukseen että tekijyyteen liittyvät piirteet kumpuavat fokalisoidun hahmon, Peterin, tietoisuudesta: Peter-hahmo itse tulkitsee, kerronnallistaa ja estetisoi omaa kokemustaan. Myös yksikön kolmannessa persoonassa kerrotut katkelmat tulisi tulkita Peterin omana, sisäisenä diskurssina. Myös metakerronnallinen ja metafiktiivinen kommentointi tulisi käsittää Peterin tuottamana – myös niissä tapauksissa, kun tuo ääni on auktoritatiivinen, tuomitseva, pilkkaava ja moralisoiva. (Mäkelä 2017, 118–119.) Lähtökohtaisesti olen samaa mieltä Mäkelän kanssa romaanin kerronnan rakenteesta. Itse kuitenkin löydän romaanista kaksi kohtaa, joissa tulkintani mukaan kuuluu nimenomaan Cunninghamin ääni, ei Peterin. Nämä kaksi kohtaa pakottavat lukijan pohtimaan Cunninghamin osuutta romaanissa.

Oman elämän kerronnallistamisen projektin myötä tekijän ja henkilöhahmon välinen auktoriteettisuhde tematisoituu romaanissa hyvin vahvasti: kuten totesin, koko romaanin voi tulkita Peterin yrityksenä estetisoida omaa elämäänsä, siis vallata autoritäärinen diskurssin luoja rooli tekijältä. Voidaan tulkita, että parissa romaanin kohdassa kuuluu tekijän ääni: Cunningham tuntuu hyvin auliisti antavan Peterille tämän itselleen kuuluvan auktoriteetin ja vapauden.

Bahtinin mukaan (1991, 20) Dostojevski luo vapaita henkilöhahmoja, jotka kykenevät asettumaan luojaansa rinnalle, olemaan hänen kanssaan eri mieltä ja jopa kapinoimaan häntä vastaan. Kaikista Cunninghamin romaanihahmoista oikeastaan vain Peterin voidaan tulkita tekevän tätä. Kohtia, joissa Peter esittää jonkinlaista kapinaa romaanin tekijää kohtaan, on useita, mutta kenties niistä kaikkein hauskin on tämä:

Consider the rouged and wigged old man Peter saw the other night on Eighth Avenue. Consider Aschenbach himself, rouged and dyed, dead in a beach chaise as Tazio wades in the shallows.

No. This is my life, it's not *Death in Goddamned Venice* (funny, though, that Mizzy has brought Mann along for the trip). Yes, I am an older guy who harbors a certain fascination for a much younger man, but Mizzy's not a child like Tadzio was, and I'm not obsessed like Aschenbach (hey, didn't I just the other day refuse to let Bobby dye my hair?). (BN, 164; kursiivi MC)

Mannin pienoisromaani ”Der Tod in Venedig” (1912; suom. ”Kuolema Venetsiassa”²⁵ [1928]) on *By Nightfall* -romaanin ilmeisin ja merkittävin interteksti: kertoohan *By Nightfall* keski-ikäisestä,²⁶ taiteen alalla työskentelevästä heteromiehestä, joka kehittää pakkomielteisen suhteen nuoreen mieheen. *By Nightfall* -romaanin tapauksessa tämä nuori mies on Peterin vaimon huomattavan nuori veli, jota kutsutaan nimellä Mizzy²⁷.

Intertekstuaalinen suhde ”Kuolema Venetsiassa” -pinoisromaanin on tietenkin aktuaalisen kirjailija Cunninghamin aikaansaannosta. Cunningham alleviivaa tätä yhteyttä voimakkaasti panemalla Mizzyn lukemaan junamatkalla Mannin romaania *Taikavuori* (*Der Zauberberg* [1924; suom. 1957]) ja Peterin huomaamaan sen, että tämä ”sattuma” on huvittava. Edellä siteeraamassani kohtauksessa Peter vastustaa voimakkaasti tätä Cunninghamin luomaa intertekstuaalista suhdetta ja sen merkityksiä Peterin hahmolle ja elämälle.

Bahtinin (1991, 93–94) mukaan polyfonisessa romaanissa jokainen henkilöhahmo taistelee toisten hahmojen hänen persoonastaan lausumia määritelmiä vastaan. Henkilöhahmot tuntevat elävästi oman sisäisen ehtymättömyytensä, kykynsä muuttua sisältä päin ja muuttaa mikä tahansa heitä koskeva ulkopuolinen ja lopullinen määrittely epätodeksi. Henkilöhahmo ei ole lopullinen ja määritelty suure, josta voisi tehdä mitä tahansa varmoja laskelmia; hän on vapaa ja voi siksi murtaa mitkä tahansa häntä sitovat lainalaisuudet. (Bahtin 1991, 93–94.) Periaatteessa edellä siteeraamani katkelma voidaan nähdä polyfonisena: siinä Peter vastustaa voimakkaasti niitä Cunninghamin synnyttämiä, Peteriä koskevia määritelmiä, jotka Cunningham luo intertekstuaalisilla viittauksilla ”Kuolema Venetsiassa”

²⁵ Tekstisitaateissa merkitsen tämän pienoisromaanin lyhenteellä ”KV”.

²⁶ Aschenbach ei toki ole keski-ikäinen vaan vanha, mutta tämä ero ei heikennä näiden hahmojen yhteneväisyyttä. Sekä Aschenbach että Peter ovat tarpeeksi iäkkäitä kaipaamaan taakse jäänyttä nuoruutta.

²⁷ Tämän henkilöhahmon nimessä näkyy se Kainulaisen (2007, 31) havaitsema piirre, että jotkut Cunninghamin henkilöhahmot on nimetty hyvin merkityksellisesti. Mizzy on kenties koko Cunninghamin tuotannon merkityksellisimmän nimetty hahmo. Hahmon oikea nimi on Ethan; Mizzy on hänen lempinimensä. Mizzy on lyhenne sanasta the mistake. Se, että hahmon kutsumanimi viittaa virheeseen tai erehdykseen, on tietysti äärimmäisen latautunut yksityiskohta. Teoksessa lempinimeä perustellaan siten, että Mizzy syntyi hänen äitinsä läpikäymästä steriloinnista huolimatta ja paljon myöhemmin kuin hänen muut sisaruksensa. Lempinimi epäilemättä myös ennakoii romaanin tapahtumia ja viittaa siihen, mitä hahmo edustaa Peterille: Ethan on ikään kuin virhe, jonka Peter tekee. Lisäksi on huomioitava, että lempinimi Mizzy myös jollain tapaa feminisoi hahmoa. Sana ”mizzy” on melko lähellä englannin kielen sanaa ”miss”, joka substantiivina merkitsee montaa asiaa, esimerkiksi (nuorta) neitiä; sanaa ”miss” voi jopa käyttää kauneuskilpailun voittajan tittelinä. Näin Mizzy-hahmo ikään kuin muuttuu feminiinisemmäksi, jolloin Peterin (toivoma tai kuvitteleva) seksuaalinen suhde tähän peilautuu heteronormatiivisuuden kautta.

-pienoisromaaniiin. Rinnastumalla Aschenbachiin Peter näyttäytyy sääliittävänä, dekadenttina, arvokkuutensa ja ylpeytensä menettäneenä luuserina, joka lähestulkoon menettää todellisuudentajunsa ja järkensä antautuessaan jopa tahallaan, synkkää ja nautinnollista syyllisyyttä tuntien, perverssinä ja kiellettyinä²⁸ pidetyille seksuaaliselle himolleen.

Siteeraamassani kohtauksessa on kuitenkin huojuntaa: jos romaanin diskurssia tulkitaan Peterin tuottamana, sillä Peter yrittää kerronnallistaa omaa elämäänsä, tällöinhän Peter itse on tekijänä vastuussa intertekstuaalisesta suhteesta ”Kuolema Venetsiassa” -pienoisromaaniiin. Analysoidussa kohtauksessa Peter siis vastustaa sellaisia merkityksiä, joiden luomisesta hän itse on vastuussa. Näin tulkittuna katkelma vaikuttaa hyvin ironiselta, mutta ei niinkään Cunninghamille tyypillisen lempeän ironiselta vaan kipeän ja tuskallisen ironiselta: Peter ymmärtää erinomaisen selvästi olevansa yhtä pakkomielteinen, dekadentti ja sääliittävä kuin Aschenbach, mutta yrittää epätoivoisesti säilyttää arvokkuutensa kiistämällä tämän yhteyden.

Toinen kohta, jossa Peter on uhmakas tekijää kohtaan, sisältää aggressiivisen haasteen:

Peter and Carole stand for a moment in silence, watching Mizzy wander along the gravel path. Paint this, motherfucker: two figures of a certain age standing with the artwork at their backs, their attention fixed on the young man walking among the grasses and the herbs. (BN, 179)

Katkelman merkitys on suhteellisen selvä: taidegallerian omistaja ja hänen asiakkaansa katselevat mieluummin kaunista nuorta miestä kuin arvostettua taideteosta. Nuori mies ylittää siis esteettisessä arvossaan taideteoksen, jonka kauppaamisesta näiden henkilöhahmojen tapaamisessa on kyse. Tähän kohtaukseen tiivistyy romaanin keskeinen teema: Peter ei löydä kaipaamaansa täydellistä taidekokemusta nykytaiteesta, vaan tästä nuorukaisesta.

Katkelman sisältämä aggressiivinen komento, ”paint this, motherfucker”, resonoi polyfonisuuden kanssa. Kuten edellisen katkelman kohdalla, tämänkin katkelman tulkinnassa on huojuntaa: Peter joko tunnistaa Cunninghamin pyrkimyksen määritellä häntä ja vastustaa tätä tai hän itse ironisoi omia yrityksiään kerronnallistaa elämäänsä. Molemmissa tapauksissa tämä uhmakas haaste vaikuttaa sisältävän lausujan eli Peterin käsityksen siitä, että tämän skenaarion ”maalaaminen”, eli tämän tietyn

²⁸ Mannin aikana toki miehen tuntemaa seksuaalista halua toista miestä kohtaan on sinällään pidetty perverssinä ja kiellettyinä, mutta tässä yhteydessä en halua esittää homoseksuaalista halua perverssinä tai kiellettyinä. Tässä perverssillä ja kielletyllä en viittaa homouteen vaan siihen, että sekä Tadzio että Mizzy ovat huomattavan nuoria, ja siihen, että Mizzy on Peterin vaimon veli. Mielestäni tämä on selvää myös *By Nightfall* -romaanissa: Peter ei lähtökohtaisesti ole homofobinen, mikä johtuu muun muassa siitä, että hänen kuollut veljensä oli homo.

asian kerronnallistaminen ja kuvaaminen, ainakaan mitenkään totuudellisesti, ei ole mahdollista. Juuri samoin kuin aiemmin siteeraamassani katkelmassa, Peter taistelee toisten subjektien hänen persoonastaan lausumia määritelmiä vastaan (Bahtin 1991, 93–94). Katkelman merkitys on siis joko siinä, että Peter ilmaisee, että Cunninghamin on mahdotonta kuvata hänen elämäänsä, tai siinä, että Peter itse tunnistaa, että hänen omat yrityksensä kerronnallistaa ja estetisoida hänen oma elämänsä ovat turhia.

Esitin jo edellä, miten tulkitsem *By Nightfall* -romaanin kerronnallista vastuuta: Mielestäni valtaosa romaanin diskurssista on henkilöahmo Peterin luomaa. Tämän vuoksi hänen äänensä kuuluu lähes koko ajan, myös romaanin ambivalenteissa kohdissa. Kuitenkin ajattelen, että kahdessa romaanin kohdassa poikkeuksellisesti itse kirjailija Cunninghamin on äänessä. On merkittävää, että nämä molemmat kohdat sijoittuvat romaanin loppupuolelle, aivan kuten *Flesh and Blood* -romaanissa: molemmissa romaaneissa Cunningham antaa siis hahmojensa äänen kuulua pitkään, ja vasta viime metreillä hän kiinnittää lukijan huomion itseensä.

Ensimmäinen kohta kiinnittää lukijan huomion siitä syystä, että se sisältää kerronnan ainoan virkkeen, jossa esiintyvät samaan aikaan sekä jollekin tekstuaaliselle agentille kuuluva ”minä”-pronomini että ”Peter”. Kohtauksessa unettomuudesta kärsivä Peter tuijottaa yöllä ulos ikkunasta ja näkee vastapäisen talon ikkunassa toisen valveilla olevan miehen: “Is there, could there be, some plan here, some goddamned *design*, I mean why tonight of all nights has Peter finally come face-to-face in a manner of speaking with his wakefulness mate?” (BN, 195; kursivi MC). Näky innoittaa Peterin pohtimaan omaa olemassaoloaan ja vastapäisessä talossa olevan miehen elämää, ja reflektoinnin lopuksi Peter toteaa: ”Peter turns from the window. If that was supposed to be some kind of epiphany, it didn’t take” (BN, 196).

Tulkitsen, että ensimmäisessä siteeraamassani virkkeessä äänessä on, ensimmäistä kertaa, kirjailija Cunningham: pronominilla ”minä” Cunningham viittaa itse itseensä. Virkkeessä tematisoituu kuitenkin se, ettei Cunninghamilla ole auktoriteettia tai muuta valtaa Peteriin nähden: Cunningham näyttää olevan ihmeissään ajatuksesta, että Peterin elämässä vallitsisi jokin ennalta määrätty suunnitelma. Luonnollisesti viime kädessä kirjailija Cunningham on suunnitellut Peter-hahmon elämän. Tämä katkelma on kuitenkin esimerkki siitä, että Cunningham antaa Peterin olla omaehtoinen ”sinä”: Peter itse päättää mennä ikkunan ääreen tavallista aikaisemmin sen sijaan, että Cunningham asettaisi hänet sinne. Peter-hahmolla on oma elämä, johon Cunningham ei voi vaikuttaa.

Tätä tematiikkaa vahvistaa Peterin toteamus sivua myöhemmin: ”If that was supposed to be some kind of epiphany, it didn’t take”. Jos tekstin luonut Cunningham olisikin suunnitellut Peter-hahmon saavan tässä kohtaa tarinaa jonkinlaisen oivalluksen, Cunningham ei onnistunut. Cunningham ei siis kykene millään tavalla kontrolloimaan Peteriä. Tässä kohdassa ilmenevä Peterin kamppailu liittyy myös hyvin kiinnostavalla tavalla modernismiin. Ikkunan äärellä tapahtuva reflektio ja oivalluksen saaminen on keskeinen modernistinen topos. Cunningham, joka ihailee modernistisia klassikoita, haluaa tehdä Peteristä modernistisen hahmon. Kääntymällä pois ikkunan luota ja tuomalla esiin, ettei hän saanut sen äärellä oivallusta Peter vastustaa Cunninghamin yritystä modernisoida hänet.

Romaanin toinen kohta, jossa tulkintani mukaan kuuluu Cunninghamin ääni, sijoittuu tarinassa sellaiseen kohtaan, jossa Peter on viimein tajunnut Mizzyn vedättäneen häntä. Peter ymmärtää, että viettellessään Peteriä ja kertoessaan hänelle tunteistaan Mizzy on vain huiputtanut Peteriä, jotta tämä ei kertoisi Peterin vaimolle ja Mizzyn siskolle Rebeccalle Mizzyn käyttävän taas huumeita.²⁹ Tässä kohdassa Peter kertoo koko tapauksesta työkaverilleen Utalle. Kun Peter on tunnustanut kaiken tapahtuneen Utalle, tekstissä on katkelma: ”It might be better if I could howl and weep with you. Can’t, though, even if I wanted to, even if I thought you could bear the spectacle. I’m dry inside. There’s a ball of hair and tar lodged in my belly” (*BN*, 215–216).

Tätä katkelmaa on vaikea tulkita Peterin omaksi diskurssiksi. Persoonapronominin ”minä” käytössä on selvää huojuntaa: on epäselvää, kuka sitä käyttää ja kenestä. Jo luvussa 2.5 käyttämäni Nielsenin (2004) kerronnan persoonattoman äänen käsite on tässä kohdassa hyödyllinen. Kuten avasin jo luvussa 2.5, Nielsenin mukaan ensimmäisen persoonan kerronnassa ei tarvitse olettaa jatkumoa yksikön ensimmäisellä persoonalla viitatus hahmon ja viittaavan äänen välillä. Kerronnassa saattaa olla jokin kaikista henkilöhahmoista ja kertojasta erillinen ääni. Tämä ääni kykenee liikkumaan hahmosta toiseen ja paikoitellen rajaamaan näkökulmansa, sanastonsa ja näkemyksensä yhden hahmon vastaaviin. Samalla tämä ääni voi puhua tästä hahmosta ensimmäisessä persoonassa. (Nielsen 2004, 139.)

Nielsenin kerronnan persoonattoman äänen ajatukseen viitaten tämän katkelman ”minä” voi olla Peterin keskustelukumppani Uta. Katkelman sisältö sopisi hyvin Utan tuottamaksi, sillä Peterin

²⁹ On huomattava, että lukija ei pääse näkemään Mizzyn tajuntaan, joten Mizzyn ”vedätyksen” yksityiskohdat jäävät avoimiksi. Jää epäselväksi, mistä syistä Mizzy huijaa Peteriä, mitä hän tavoittelee huijauksellaan, pitääkö jokin Peterin valheena pitämä asia kuitenkin paikkansa ja kenties jopa, vedättäkö Mizzy Peteriä ollenkaan vai onko hän sittenkin tosissaan.

kuvauksen mukaan Uta on varautunut eikä yleensä ilmaise tunteitaan. Kenties tässä kohdassa Uta poikkeuksellisesti saa oman äänensä hetkeksi kuuluviin. Tämä tulkinta olisi sopusoinnussa Cunninghamin moniäänisten romaanien kanssa; kuten olen tutkielman alussa todennut, romaaneissa *The Hours* ja *The Snow Queen* jotkut sivurooleissa olevat henkilöahmot saavat poikkeuksellisesti äänensä kuuluviin eräissä lyhyissä kohdissa. Huojuntaa tähän *By Nightfall* -romaanin kohdan tulkintaan tulee tietysti siitä, ajatellaanko Peterin olevan tietoinen tästä katkelmasta, eli Utan tunkeutumisesta hänen tuottamansa tekstin diskurssiin, tai vastuussa tämänkin kohdan luomisesta.

Mielestäni kuitenkin tämän kohdan kiinnostavin tulkinta, ainakin romaanin polyfonisuuden ja tekijän analyysin kannalta, on se, että tässä kohdassa äänessä on Cunningham. Tulkintani mukaan tässä katkelmassa ilmenee polyfonisen romaanin tekijän positio, joka vahvistaa henkilöahmon itsenäisyyden, sisäisen vapauden, ehtymättömyyden ja dynaamisuuden. Henkilöahmo ei ole tekijälle ”hän” eikä ”minä” vaan täysiarvoinen ”sinä”, siis toinen, vieras, täysiarvoinen ”minä”. Henkilöahmo on tämänhetkisen dialogisen puhuttelun subjekti. (Bahtin 1991, 99.) Siteeraamassani katkelmassa ilmenee juuri tämä polyfoniselle romaanille ominainen tekijän asenne henkilöahmoa kohtaan: kirjailija Cunningham on Peter-hahmosta erillinen olento, eikä tämän vuoksi kirjailija voi ottaa hahmosta minkäänlaista vastuuta. Katkelmassa Cunningham menee vielä hieman pidemmälle: Cunninghamilla ei ole minkäänlaista sijaa auttaa, lohduttaa, hyväksyä tai olla hyväksymättä henkilöahmoa, vaan hahmo on tekijään nähden täysin oman onnensa nojassa.

Se, että tulkinnassani juuri (suhteellisen) yksiaäninen *By Nightfall* on kaikista Cunninghamin romaaneista polyfonisin, kuvaa hyvin Bahtinin (1991) polyfonisen romaanin teorian olennaista ajatusta, jota olen korostanut aikaisemminkin: Polyfonia ja moniäänisyys eivät ole sama asia, eikä moniäänisyys ole aina polyfonista. Moniääninen romaani voi olla monologinen, ja samoin yksiaäninen romaani voi olla polyfoninen – kuten *By Nightfall*.

Jos *By Nightfall* -romaania pidetään (ainakin jokseenkin) polyfonisena, romaanista nousee tarkasteltavaksi vielä muutama yksityiskohta. Ensinnäkin, vaikka romaanissa tematisoituu voimakkaasti Peterin ja Cunninghamin välinen polyfoninen suhde, yhtä voimakkaasti romaanissa tematisoituu myös se, että Peterin suhde muihin henkilöahmoihin on kaikkea muuta kuin polyfoninen. Kun romaanin lopussa Rebecca ilmoittaa Peterille olevansa onneton ja haluavansa erota, Peter yllättyy valtavasti:

What? *What?* No. You, Rebecca, are the happy one – the happy-enough one. You’re the one who’s satisfied with our brisk (if occasionally arid) lives; you’re the one who I, Peter, was thinking of fleeing from; you’re the one I didn’t want to harm. (BN, 223; kurssi MC)

Kuten Peter itsekin huomaa romaanin lopussa, Peter ei kykene kuvittelemaan muiden hahmojen elämää oikein: muut hahmot eivät ole hänelle täysipainoisia, vieraita tietoisuuksia, vaan hän alitajuisesti mutta voimakkaasti projisoi omia ajatuksiaan ja tunteitaan tulkintaansa heistä. Näin merkittävä väärintulkinta kuin Rebecca onnettomuuden huomaamatta jääminen heittää varjon myös muuhun Peterin tulkintaan: jos hän on näin olennaisella tavalla väärinymmärtänyt vaimoaan, kuinka väärin hän on ymmärtänyt tytärtään Beaa – tai Mizzyä?

Tämän loppukohtauksen hyvin tärkeä interteksti on James Joycen novelli ”The Dead”³⁰ (1914, suom. ”Kuolleet” [1965]). Se, miten Gabriel Conroy, omien ajatustensa ja tunteidensa ohjaamana, tulkitsee väärin vaimonsa Grettan mielialaa ja ajatuksia, resonoi voimakkaasti sen kanssa, miten Peter väärinymmärtää Rebecca. *By Nightfall* -romaanin loppukohtaukseen on lainattu ”The Dead” -novellista myös muita elementtejä, kuten lumisateen kuvaus ja se, että avioparin välinen keskustelu tapahtuu illalla sängyllä. Palaan tarkastelemaan tämän intertekstuaalisen suhteen merkitystä luvussa 4.1.

Pronssipatsas, tai yleisemmin pronssi kuvanveistoksen materiaalina, on Cunninghamille ilmeisen keskeinen taiteeseen liittyvä, toistuva motiivi. Kaikkein selvintä pronssi-motiivin käyttö on romaanissa *By Nightfall*. Materiaalina pronssin erityispiirre on tietenkin sen pysyvyys. Matkalla katsomaan Damien Hirstin taidenäyttelyä Peter tuntee vastustamatonta vetoa Rodinin pronssipatsaaseen, jonka hän on jo nähnyt monta kertaa:

It’s fucking bronze, it could last forever (didn’t the Koenig sphere survive 9/11?). Alien archeologists might unearth it one day and really, would it be such bad evidence of who and what we were? Auguste Neyt, centuries dead by then, his name lost but his form preserved, nude, unidealized, merely young and healthy, with his life ahead of him. (BN, 34)

Edellisestä katkelmasta huomaa, että pronssin potentiaalisesti ikuinen säilyvyys ja pronssin mahdollisuus ikuistaa jotakin, kuten kauneutta ja nuoruutta, kiehtoo Peteriä. Pronssi liittyy myös Peterin oman elämän estetisointiin, tai seuraavassa katkelmassa nimenomaan siihen, että Peterin elämä ei ole estetisoitavissa:

³⁰ Tekstisitaateissa käytän tästä novellista lyhennystä ”D”.

There are no gold-leaf stars painted on lapis over his [Peters] head, just the gray of an unseasonably cool April afternoon. No one would do him in bronze. He, like all the multitudes who are not remembered, is waiting politely for a train that in all likelihood is never going to come. (BN, 212)

Voidaan siis tulkita, että Peterille taiteessa keskeistä on kuvattavan kohteen jähmettäminen ikuisesti säilyväksi esteettiseksi esineeksi. Bahtinilaisittain ajateltuna tämä on varsin monologinen käsitys taiteesta. Tämä Peterin taidekäsitys on tietenkin voinut Peterin oman elämän estetisöimispyrkimyksissä ulottua myös hänen läheistensä Rebeccan, Bean ja Mizzyn kuvaukseen. Kenties se, että Peterin suhde näihin hahmoihin ei ole polyfoninen, heijastelee tätä Peterin taidekäsitystä, jossa korostuu kuvattavan kohteen jähmettäminen. Kerronnallistaessaan ja estetisoidessaan oman elämänsä ohessa myös näiden henkilöhahmojen elämää hän tulee ikään kuin jähmettäneeksi nämä hahmot oman tulkintansa mukaisiksi.

Hairahdan tässä kohdassa hetkeksi polyfonisuuden aiheesta sivuraiteelle käsitelläkseni Cunninghamin pronssi-motiivia; tässä kohtaa tutkielmaa näyttää olevan siihen otollinen tilaisuus. Pronssi-motiivi on ilmeisesti Cunninghamille keskeinen, sillä se näkyy suhteellisen samanlaisena myös romaanissa *The Snow Queen*:

He [Tyler] knew he'd run out of time, he'd run out of talent, and delivered a ballad, a nice little ballad, appropriate to the occasion, satisfying to all present, but not a creation hammered out of bronze; not a song that mingled love and death, that could be sung after the lovers themselves were dust. (SQ, 138–139)

Tässä katkelmassa keskeiset pronssin ominaisuudet ovat samat kuin *By Nightfall* -romaanissa: sen kyky jähmettää jotain tärkeää ("mingled love and death") ja sen mahdollinen ikuinen säilyvyys ("that could be sung after the lovers themselves were dust") selvästi kiehtovat Cunninghamia.

Käsitys taiteesta ja sen tuottamisesta kulkee romaanista toiseen samanlaisena. Jähmettäminen, pysyvyys ja säilyvyys ovat Cunninghamin tuotannossa taiteelle kuuluvia ominaisuuksia myös silloin, kun taiteen materiaalina ei ole pronssi. *The Hours* -romaanissa taide, arkkitehtuuri ja leipominen kietoutuvat toisiinsa kiinnostavalla tavalla. Kotirouva Laura Brown aikoo leipoa aviomiehelleen syntymäpäiväkakun:

She imagines making, out of the humblest materials, a cake with all the balance and authority of an urn or a house. The cake will speak of bounty and delight the way a good house speaks of comfort and safety. This, she thinks, is how artists or architects must feel (it's an awfully grand comparison, she knows, maybe even a little foolish, but still), faced with canvas, with stone,

with oil or wet cement. — — she hopes to be as satisfied and as filled with anticipation as a writer putting down the first sentence, a builder beginning to draw the plans. (H, 76–77)

Erityisen kiinnostavalla tavalla tämä katkelma resonoi *By Nightfall* -romaanin kanssa: romaanissa kuvatus ajan aikana Peterin työelämän keskiössä ovat nuoren Rupert Groff -nimisen taiteilijan pronssista valetut uurnat.

Tämä taidekäsitys kaikuu myös Cunninghamin esipuheessa Heimän *Death in Venice* -käännökseen, jossa Cunningham kuvailee modernistisen kirjallisuuden vaikutuksia: ”We would, for the most part, dispense with the notion of the author as architect, carving sentences out of granite and setting them one atop another” (Cunningham 2004b, xv). Tässä katkelmassa Cunninghamin ajatus on, että käsitys taiteesta jonakin jähmeänä ja pysyvänä asiana on vanhanaikainen ja epämodernistinen. On erikoista, että ajatus taiteen hyvin vahvasta ja vakaasta materiaalisuudesta on Cunninghamin romaaneissa niin keskeinen, kun ottaa huomioon, että Cunningham itse liittyy modernistisen kirjallisuuden perinteeseen.

By Nightfall -romaanin lopussa ilmenee henkilöhahmojen välistä polyfonista potentiaalia, kun Rebecca tuo Peterille itseään esiin omine ajatuksineen ja tunteineen. Tällöin Peter kykenee tunnistamaan Rebeccan inhimillisyyden:

She [Rebecca] is no failed copy of her younger self. She *is* herself, exactly that, rapt and ravaged-looking, incomparable, singular.

— — Here is a woman who keeps changing and changing, impossible to cast in metal because she’s already not who she was when he walked through the door, not who she’ll be ten minutes from now. (BN, 228; kurssiivi MC)

Tämä kuvaus heijastelee Bahtinin käsitystä polyfonisen romaanin henkilöhahmosta itsenäisenä ja sisäisesti vapaana mutta ennen kaikkea ehtymättömänä ja dynaamisena olentona (Bahtin 1991, 99). Romaanin lopussa Peterin ja Rebeccan välisen suhteen mahdollinen dialogisoituminen vahvistuu, kun romaanin vihoviimeinen virke antaa sille toivoa: ”He begins to tell her everything that has happened” (BN, 228).

Tämä *By Nightfall* -romaanin viimeinen virke, joka esiintyy itsenäisesti omalla rivillään, on merkittävä myös toisella tavalla. Sisältönsä puolesta virkkeen merkitys liittyy romaanin polyfoniaan, mutta virkkeen muodon puolesta se liittyy romaanin kerrontaan polyfoniaa laajemminkin. Tämä virke tuntuu poikkeavan huomattavasti romaanin muusta diskurssista. Virke vaikuttaa ulkopuolisen,

kaikkietävän kertojan raporttilauseelta, ja on sellaisena lähestulkoon ensimmäinen laatuaan koko romaanissa. Virke edustaa konventionaalisen kerronnan traditiota, josta *By Nightfall* -romaanin poikkeaa. Tämän virkkeen myötä, sekä sen sisällön että muodon näkökulmasta, ikään kuin alkaisi uusi romaanin, joka olisi perinteinen, imperfekti-muodossa kerrottu tarina. Epäkonventionaalinen *By Nightfall* -romaanin siis loppuu siihen, mistä konventionaalinen romaanin alkaa. Romaanin viimeisen virkkeen voi tulkita kommenttina romaanin rakenteesta: virke osoittaa negation kautta sen, mitä *By Nightfall* -romaanin ei ole ja korostaa romaanin kerronnan epäkonventionaalisuutta.

By Nightfall -romaanin suhteellinen polyfonisuus herättää tietenkin kysymyksiä. Mikä on polyfonisuuden merkitys tämän romaanin kohdalla? Syyt polyfonian käyttöön ovat varmasti erilaiset *By Nightfall* -romaanissa kuin Cunninghamin moniäänisissä romaaneissa. Lisäksi, kuten edeltävässä analyysissä ilmenee, polyfonia toimii *By Nightfall* -romaanissa Cunninghamin muista romaaneista poikkeavalla tavalla. Miksi Cunningham on halunnut käsitellä taidetta ja kauneutta ja niiden harvinaisuutta juuri polyfoniaa muistuttavalla romaanin rakenteella? Lisäksi, minkä takia koko Cunninghamin romaanituotannon dialogisin suhde on juuri kirjailija Cunninghamin ja Peterin välillä? Nämä kysymykset ovat hyvin keskeisiä, mutta koen, että niihin ei pysty vastaamaan ilman syvällisempää analyysiä Peter-hahmon ja Cunninghamin välisestä yhteydestä. Paneudun tähän luvussa 4.

3.2 Murtuva auktoriteetti ja henkilöhahmon vapauden pimeä puoli

Kuten totesin luvussa 1.4, Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999) tekijän teoretisointi ei varsinaisesti lisää mitään olennaista Bahtinin (1991) polyfonian avulla tehtyyn analyysiin. Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin teorian vahvuus tämän tutkielman kannalta on tekijyyden ilmenemisen sävyissä. Olen aiemmin maininnut, että tulkiten *By Nightfall* -romaanin siten, että kaikki muu diskurssi on henkilöhahmo Peterin tuottamaa paitsi eräät kaksi kohtaa, jotka käsitän Cunninghamin tuottamina. Näiden kohtien lisäksi romaanista löytyy muutamia mielenkiintoisia katkelmia, joissa esiintyy kiinnostavaa huojuntaa, kun niitä tarkastelee toisaalta Peterin ja toisaalta Cunninghamin tuottamina.

Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999, 81) tekstianalyysissä tekijää symboloiva kertoja aluksi väittää tuntevansa henkilöhahmot. Hän tekeytyy kaikkietäväksi kertojaksi, jolla on tietoa hahmojen menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta sekä ulkoisesta käyttäytymisestä ja sisäisistä ajatuksista. Kertoja kuitenkin muuttuu: jossain vaiheessa hän ymmärtää, että hahmot ovat

arvaamattomia, ja kritisoi aikaisempaa ylimielistä asennettaan hahmoja kohtaan sekä sitä, että hän kuvitteli tuntevansa hahmot. (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 81–82.)

Tulkinnassani *By Nightfall* -romaanin tekijä-version ja Peterin välinen suhde ei ilmene eksplisiittisesti esimerkiksi tunkeilevan kertojan kautta. Kohdat, joissa suhde ilmenee, tuntuvat tekijä-version tekstiin ja Peterin diskurssiin istuttamilta. Romaanin puolessavälissä Peter on tullut kotiin kesken työpäivän huonovointisuuden vuoksi, eikä Mizzy tiedä Peterin olevan asunnossa. Peter ei ilmoita Mizzylle olevansa kotona, vaan salakuuntelee Mizzyn puuhia. Jälkeenpäin Peter pohtii tätä tekoaan ja sen merkityksiä:

Still, the bigger surprise for Peter is how tender he feels now, how strangely solicitous, toward Mizzy. Maybe it's not, in the end, the virtues of others that so wrenches our hearts as it is the sense of almost unbearably poignant recognition when we see them at their most base, in their sorrow and gluttony and foolishness. You need the virtues, too – *some* sort of virtues – but we don't care about Emma Bovary or Anna Karenina or Raskolnikov because they're good. We care about them because they're not admirable, because they're *us*, and because great writers have forgiven them for it. (BN, 112; kursivointi MC)

Jos tätä katkelmaa tulkitaan tekijä-version tuottamana, tekijä-version voi ajatella korostavan teoksen maailman ja Peterin fiktiivisyyttä. Tämä tapahtuu siten, että tekijä-versio rinnastaa Peterin kokemuksen kaunokirjallisuuden kokemiseen ja Peterin suhtautumisen Mizzyä kohtaan Peterin (ja muiden lukijoiden) suhtautumiseen fiktiivisiä henkilöihahmoja kohtaan. Peterin reflektioon on tietoisesti liitetty kirjallisuuden suuria hahmoja, joiden joukkoon Peter itsensä laskee – olettaen, että ”me”-pronominilla Peter viittaa itseensä (ja muihin lukijoihin).

Tekijä-version asenteen kannalta katkelman merkittävin yksityiskohta on sen loppu: ”because great writers have forgiven them for it”. Tämä lause on katkelman kokonaisuudessa hyvin painokas. Voidaan tulkita, että tässä katkelmassa Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999, 81) tekijä-versio korostaa voimakkaasti omaa auktoriteettiaan henkilöihahmoon nähden. Tekijä-versio pitää itseään ”suurena kirjailijana”, ja hänen henkilöihahmonsensa ovat hänen objektejaan. Peter on fiktiivinen henkilöihahmo, johon tekijä-versiolla on mahdollisuus käyttää tyrannimaista valtaa. Peter on täysin tekijä-version armoilla, ja tekijä-versio joko antaa tai ei anna Peterille anteeksi tämän inhimillisyyttä. Tekijä-versio näyttäytyy hyvin vahvasti jumalankaltaisena olentona.

Katkelmassa on kuitenkin runsaasti huojuntaa, mikä sallii sen tulkitsemisen myös hyvin erilaisella tavalla. Kiinnostavaa on pronominin ”me” käyttö: kuka tätä pronominia käyttää ja keistä? Edellä

esittämässäni tulkinnassa Peter käyttää tätä pronominia itsestään ja muista lukijoista, ja tekijä-version oma ääni kuuluu lähinnä katkelman viimeisessä lauseessa. Entä jos kohtausta tulkitaan siten, että pronominin "me" kautta kirjailija Cunningham tunkeutuu tekstiin? Näin tulkittuna Cunningham ikään kuin kurkottaa tekstin läpi ja vetää yhteisen "me"-pronominin alle itsensä, Peterin, *By Nightfall* -romaanin lukijan ja oikeastaan kaikki muutkin lukijat. Myös Mäkelä (2017, 126–127) tulkitsee *By Nightfall* -romaanin kerronnan pronominiin olevan tällä tavoin inkluusiivisia. Hänen mukaansa esimerkiksi monissa gnoomisissa lauseissa esiintyvä "me"-pronomini siirtyy kommunikaation hierarkiassa alemmas ja tekee henkilöhahmon, tekijän ja lukijan kokemuksesta jaettavan näiden erilaisesta ontologisesta statuksesta huolimatta. Myös muut kerronnan persoonapronominit toimivat tällä tavoin: pronominit "I", "you", "he" ja "we" tuntuvat merkitsevän tekijän ja henkilöhahmon välistä yhteyttä ja kurottavan myös lukijaa kohti. (Mäkelä 2017, 126–127.)

Tässä tulkinnassa myös Cunningham näyttäytyy inhimillisen viallisena olentona, joka ei ole lähellekään samanlainen autoritäärinen "suuri kirjailija" kuin katkelman viimeinen lause olettaa. Tällöin Cunningham korostaa itsensä, Peterin, lukijan ja muidenkin "me"-pronominin alle lukeutuvien olentojen tavallisuutta, heikkoutta ja perustavanlaatuista inhimillisyyttä. (Tähän ajatukseen palaan luvussa 4.1.) Kaikessa inhimillisessä tavallisuudessaan ja tekstuaalisessa anarkistisuudessaan Cunningham silti arvostaa suuresti näitä "suuria kirjailijoita", joista hän katsoo poikkeavansa. Se on nähtävissä muun muassa siinä, miten kunnioittavasti ja nöyrästi Cunningham käyttää romaaneissaan interteksteinä monien klassisten, kanonisten "suurten kirjailijoiden" tuotantoa.

Romaanin lopussa on hyvin klimaattinen kohtaaminen, kun kaiken tapahtuneen jälkeen Peter ja Mizzy tapaavat kahdestaan kahvilassa. Peter odottaa, että Mizzy tunnustaa Peterille rakkautensa ja pyytää tätä karkaamaan hänen kanssaan. Niin ei kuitenkaan käy, ja Peterin ja Mizzyn välinen outo keskustelu jättää Peterin – ja lukijan – hämmentyneeksi. Peter kokee, että viettelemällä Peterin Mizzy on vain halunnut varmistaa, että Peter ei kerro Rebecalle Mizzyn huumeidenkäytöstä. Tapaamisen jälkeen Peter pohtii kokemustaan:

And so. Peter had imagined he could be swept off, could ruin the lives of others (not to mention his own) and yet retain some aspect of blamelessness because passion trumps everything, no matter how deluded, no matter how doomed. History favors the tragic lovers, the Gatsbys and the Anna K.s, it forgives them, even as it grinds them down. But Peter, a small figure on an undistinguished corner of Manhattan, will have to forgive himself, he'll have to grind himself down because it seems no one is going to do it for him. There are no gold-leaf stars painted on lapis over his head, just the gray of an unseasonably cool April afternoon. No one would do him in bronze. He, like all the multitudes who are not remembered, is waiting politely for a train that in all likelihood is never going to come. (BN, 212)

Tässä kohdassa voidaan huomata, että jos romaanissa on aluksi ollut autoritäärinen, jumalankaltainen tekijä-versio, tässä katkelmassa tekijä-versio on muuttunut: hän ei enää ajattele, että on hänen vallassaan antaa tai olla antamatta Peterille anteeksi. Tämä valta on ainoastaan Peterillä, joka on tekijä-versiosta erillinen subjekti. Peter itse on vastuussa itsestään, Peter itse luo itseään koskevat normit ja rankaisee tai palkitsee itsensä sen mukaan. Kukaan muu ei voi tehdä tätä Peterin puolesta tai alistaa tätä oman arvomaailmansa mukaan tuomittavaksi.

Toisaalta tämän katkelman voi tulkita myös siten, että se on kokonaisuudessaan Peter-hahmon tuottama. Näin tulkittuna kohtausta tuntuu resonoivan Mäkelän (2017, 126) erään ajatuksen kanssa: *By Nightfall* -romaanin sanoma lopulta on, että eettinen ja esteettinen epäonnistuminen elämässä johtaa hyvään kirjallisuuteen. Palaan luvussa 4.1 käsittelemään tätä Mäkelän ajatusta tarkemmin, mutta tässä yhteydessä tarkastelen edellä siteerattua katkelmaa lyhyesti tämän ajatuksen mukaisesti. Jos katkelma tulkitaan Peterin tuottamana, sen merkitys tuntuu olevan, Mäkelän (2017, 126) ajatuksen mukaisesti, että koska Peter ei ole tehnyt suurta moraalista virhettä, joka Mizzyn kanssa karkaaminen olisi ollut, hänen elämästään ei saa tuotettua suurta kirjallisuutta. Eettinen ja esteettinen epäonnistuminen elämässä johtaisi hyvään kirjallisuuteen (Mäkelä 2017, 126), mutta koska Peter ei ole epäonnistunut tällä tavalla, hänen elämästään saa vain keskinkertaista tai jopa huonoa kirjallisuutta. Katkelma liittyy siis Peterin oman elämän kerronnallistamisen projektiin ja sen epäonnistumiseen. Peter on vain tavallinen ja yhdentekevä, ehkä jopa tylsä henkilöhahmo: tästä kertovat kohdat ”a small figure on an undistinguished corner of Manhattan” ja ”He, like all the multitudes who are not remembered”. Peterin elämä ei ole tarpeeksi dramaattista ja traagista, että joku voisi tehdä siitä taidetta, mistä kertoo virke ”No one would do him in bronze”.

Tässä samassa katkelmassa näkyy myös toinen Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999) tekijyyden teoretisoinnin kiinnostava aspekti. Vapaus ei ole henkilöhahmoille ainoastaan ilon lähde, vaan vapaudella on myös synkempi puoli: hylätyksi tuleminen tai heitteille jääminen (Ginsburg; Rimmon-Kenan 1999, 85). Se, että Peter ei ole jumalankaltaisen tekijä-version alainen, tekee Peteristä oikeastaan todella yksinäisen ja onnettoman hahmon. Kohtauksessa maalataan Peteristä kuvaa yksinäisyytensä vuoksi hyvin surkuteltavana olentona. Tämä tapahtuu esimerkiksi katkelman ”a small figure on an undistinguished corner of Manhattan” ja virkkeen ”He, like all the multitudes who are not remembered, is waiting politely for a train that in all likelihood is never going to come” avulla. Näiden katkelmien luoman vaikutelman mukaan Peter on merkityksetön hahmo merkityksettömässä paikassa, eikä kukaan ole hänestä niin kiinnostunut että muistaisi hänet. Tekijä-versiolla ei ole sellaista auktoriteettia ja valtaa Peterin elämään, että hän voisi tuoda Peterin elämään jotain tärkeää.

Katkelmasta saa sellaisen vaikutelman, että siinä, että Peter olisi jumalankaltaisen tekijä-version auktoriteetin alainen, voisi olla jotain hyvää. Tavallaan rajat toisivat myös turvaa (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 85–86). Tekijä-versio voisi antaa Peterille anteeksi tai ikuistaa Peterin hahmon pronssiin. Kenties Peterin voi tulkita jopa kaipaavan jonkun muun, hänen näkökulmastaan auktoriteetin asemassa olevan olennon hyväksyntää ja ihailua. Toisen ihmisen hyväksynnän ja ihailun tarvehan on todellisten ihmisten olennainen ominaisuus, joka näkyy varsinkin vanhemman ja lapsen välisessä suhteessa.

Kiinnostavasti äidillinen rakkaus on myös osa Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin (1999, 84) teoriaa. Kertoja suhtautuu henkilöhahmoon kuin äiti lapseen: lapsi täytyy vapauttaa elämään omaa elämäänsä, ja äiti toivoo lapselle hyvää ja haluaa, että tämä menestyy (Ginsburg, Rimmon-Kenan 1999, 84). Vaikka äiti välittää lapsestaan, äiti ei voi elää lapsensa puolesta eikä pitää tätä oman auktoriteettinsa ja eettisen normistonsa alaisena.³¹

On hieman epäselvää, suhtautuuko *By Nightfall* -romaanin tekijä-version Peteriin äidillisesti vai ei. Tämä näkyy esimerkiksi edellisessä luvussa analysoimassani kohdassa: ”It might be better if I could howl and weep with you. Can’t, though, even if I wanted to, even if I thought you could bear the spectacle. I’m dry inside. There’s a ball of hair and tar lodged in my belly” (*BN*, 215–216). Tämän katkelman subjektin voi tulkita tekijä-versioksi. Tällöin tekijä-versio ymmärtää, että Peter ehkä haluaisi lohtua ja tukea tekijä-versiolta. Tekijä-versio kuitenkin myöntää, että hän ei voi tätä tehdä, mikä sopii tässä luvussa kokoamaani kuvaan tekijä-versiosta auktoriteetin aseman ja vallan menettäneenä olentona. Äidillisen suhtautumisen kannalta keskeinen on katkelman tämä yksityiskohta: “even if I wanted to”. On siis epäselvää, haluaako tekijä-versio lohduttaa ja tukea henkilöhahmoa vai ei. Kuitenkin katkelman tyylistä ja siitä, että tekijä-versio selittelee, miksi ei voi lohduttaa Peteriä, voisi tulkita, että tekijä-versio välittää Peteristä edes jollakin heikon ja minimaalisen äidillisellä tavalla.

³¹ Haluan lisätä, että näin on ideaalitalanteessa: eiväthän todellisuudessa kaikki äidit, tai laajemmin vanhemmat, suhtaudu lapsiinsa näin.

4 Cunninghamin kipupisteet: sortaja Constantine, väärinymmärtäjä Peter ja riivattu Tyler

4.1 Peterin ja Constantinen epätoivoinen tavallisuus

Cunninghamin romaaneja lukiessa muutamat henkilöhahmot tuntuvat erottuvan räikeästi Cunninghamin romaanien hahmokaartista. Tämä poikkeavuus syntyy muun muassa näiden hahmojen äänestä, sen sävystä ja voimakkuudesta, ja hahmojen muista ominaisuuksista, kuten arvoista. Nämä poikkeamat johdattavat lukijan pohtimaan Cunninghamin eetosta: miksi Cunningham korostaa juuri näitä hahmoja? Mitä näiden hahmojen eetos kielii kirjailijan eetoksesta? Nämä poikkeukselliset hahmot ovat *Flesh and Blood* -romaanin patriarkaatti Constantine Stassos, *By Nightfall* -romaanin kauneutta etsivä Peter Harris ja *The Snow Queen* -romaanin perfektionistinen muusikko Tyler Meeks. Vaikka nämä romaanit ovat keskenään hyvin erilaiset – onhan *By Nightfall* monella tapaa Cunninghamin tuotannossa poikkeava romaani – nämä hahmot, Constantine, Peter ja Tyler, muistuttavat joiltakin osin toisiaan. On myös aiheellista pohtia, miltä osin nämä hahmot muistuttavat tekijää, kirjailija Michael Cunninghamia. Aloitan analyysin syventymällä Constantinen ja Peterin hahmoon ja tuon Tylerin mukaan hieman myöhemmin.

Constantine ja Peter tuntuvat hyppäävän teosten (ja koko tuotannon) etualalle diskurssin sävyn puolesta. Molempien ääntä hallitsee puhekielisyys ja keskustelunomaisuus, kasuaali kirosuoritus ja piikittely ja ivallinen (itse)ironia. Molempien tyyli on tyly ja pisteliäs, jopa hieman (kenties epätoivosta kumpuavan) ilkeyden ja vihan sekainen. Kummankin äänen rytmiä kuvaa poikkeuksellinen intensiivisyys ja vauhdikkuus. *Flesh and Blood* -romaanissa Constantinen äänensävy muuttuu tällaiseksi suunnilleen romaanin puoleksavälissä:

All right, then. If Mary was going to divorce him [Constantine] over Magda, if she was going to take the house he'd built plus a big greedy bite out of his income every month, if she was going to poison the kids' minds toward him... All right. He had an answer, and it was simple and it was true. There was a genius in his love for Magda. It wasn't a usual love, some poor shlunk leaving his wife for a little leopard of a blonde who'd leave *him* as soon as she got herself a better offer. This was something else, this love of his, and if you didn't get it, if you were still so unsure of yourself that you needed to parade around with prom queens, well, too bad for you. (FB, 255–256, kurssiivi MC)

By Nightfall -romaanissa Peterin ilmaisua kuvaa esimerkiksi seuraava katkelma, tarkemmin sanoen seuraavan katkelman loppu:

Mizzy returns to his room. Peter watches him go, his supple back and the small, perfect spheres of his ass. Whatever's gay in Peter is probably mostly about ass, the place where another man is most vulnerable, childlike; the place where his physiognomy seems least built for a fight. Go ahead. Say it silently, inside your mind. Nice ass, little brother. And now, poor creature, to bed. (BN, 121–122)

Constantinen diskurssi muuttuu siinä vaiheessa, kun Mary ja Constantine ovat eronneet ja Constantine on parisuhteessa Magdan kanssa. Constantine tuntuu olevan täynnä voimakasta, raivon ja kenties epätoivon kaltaista tunnetta, joka vaikuttaa tekstin kieleen tehden siitä puheenomaista ja ironista: Constantinen tuntema viha tuntuu ikään kuin työntyvän tekstistä läpi. Tässä vaiheessa elämää Constantinen lapset ovat tuottaneet hänelle karvaita pettymyksiä: Constantine inhoaa Willin homoutta sekä sitä, että hänen tyttärenpoikansa on mustaihoinen ja syntynyt avioliiton ulkopuolella. Lisäksi hänen ihannoimansa Susan välttelee kontaktia isäänsä; tämä tuntune Constantinesta erityisen karvaalta, sillä Constantinen voi tulkita tuntevan jopa seksuaalista halua tytärtään kohtaan. Palaan tähän Constantinen ja Susanin inestiseen suhteeseen hieman myöhemmin.

Myös Peterin ääni tuntuu olevan jonkinlaisen voimakkaan tunteen hyvin vahvasti värittävä: Peterin äänessä kuulune epätoivoa ja siitä syntyvää turhautumista ja raivoa. Peterin ääni on lisäksi hyvin ironista. Peterin ääni kumpuaa romaanin teemasta: Peterillä on pakottava tarve löytää kauneutta ja merkitystä. Hän etsii sitä nykytaiteesta, johon hän joutuu jatkuvasti pettymään. Kun Mizzy saapuu yllättäen Peterin elämään, Peter kokee, että todellinen kauneus ja merkityksellinen taidekokemus saattaakin liittyä kauniiseen nuoreen mieheen. Peterille ominaista onkin epätoivon ja turhautumisen tunne sekä kipeän ironinen asenne: Epätoivo ja turhautuminen syntyvät hyvän taiteen harvinaisuudesta sekä siitä, että Peterin kaipaama kokemus vaikuttaakin löytyvän niin mahdottomasta kohteesta kuin nuoresta miehestä, joka lisäksi on avioliiton kautta Peterin sukulainen. Ironia syntyy osittain siitä, että Peter tunnistaa sekä hyvän taidekokemuksen että Mizzyin kaipauksen toivottomuuden.

Peteriä ja Constantinea yhdistää lisäksi jonkinlainen itsekeskeisyys ja itsekkyyys. Koko *By Nightfall* -romaanin kerrontarakenteen voi nähdä Peterin itsekeskeisyyden kautta: kenties sitä, että romaanilla on poikkeuksellisesti vain yksi fokalisoija, selittää se, että Peter on niin itsekeskeinen, että hän haluaa kaapata romaanin koko näkökulman ja saada lukijan (ja tekijän) kaiken huomion itselleen. Peterin itsekkyyys ei välttämättä ole erityisen hyvin tiedostettua: Peter saattaa olla itsekäs ymmärtämättä kunnolla olevansa sitä. Peterin itsekeskeisyyttä tematisoidaan myös romaanin sisällössä: romaanin loppupuolella Rebecca yllättää Peterin ehdottamalla pariskunnan eroa, jolloin Peter ymmärtää, ettei hän ollut kiinnittänyt vaimoonsa tarpeeksi huomiota. Peterin itsekeskeisyys on siis yhteydessä siihen,

että Peterin suhteet muihin henkilöhahmoihin eivät ainakaan romaanin alussa ole dialogisia, kuten edellisessä luvussa analysoin.

Myös Constantinea konservatiivisine arvoineen voi pitää itsekkäänä. Osasyynä Constantinen tuntemalle vihalle voikin olla se, että hänellä isänä ei ole sellaista valtaa, että hän saisi lapsensa elämään haluamallaan tavalla esimerkiksi kunnioitettavissa heteroavioliitoissa. Constantinen lapset ovat tehneet elämässään sellaisia valintoja, joita hän ei voi hyväksyä, ja joihin hän ei voi millään vaikuttaa. Constantine on myös väkivaltainen poikaansa Willia kohtaan tämän lapsuudesta asti.

Näitä kahta hahmoa yhdistävät siis hyvin voimakkaat, diskurssia värittävät tunteet, kuten epätoivo, turhautuneisuus, pettymys, suru ja jopa raivo ja viha. Mikä ytimeltään on se asia, joka saa nämä hahmot tuntemaan tällaista voimakasta, sietämätöntä kipua? Peterin hyvän taidekokemuksen kaipuun ja Constantinen auktoriteetin aseman puutteen alta löytyvä, näille hahmoille kaikkein kivuliain ja tuskallisin asia on tavallisuus ja keskinkertaisuus. Peter ja Constantine kipeästi haluavat olla tavallisuutta ja keskinkertaisuutta parempia.

Peter haluaa, monien muiden asioiden ohella, olla suurten kaunokirjallisten teosten sankareiden kaltainen dramaattista elämää viettävä ja traagisia valintoja tekevä hahmo (tästä kertoo esimerkiksi se, että Peter on valmis jättämään koko elämänsä taakseen karatakseen jonnekin Mizzyn kanssa, vaikka Peter tietää, että heidän suhteensa ei tulisi kestäämään) sekä suurta, koskettavaa taidetta luova taiteilija (tämä näkyy Peterin yrityksessä kerronnallistaa ja estetisoida omaa elämäänsä, sikäli kuin romaanin diskurssia tulkitaan näin). Näissä molemmissa yrityksissä Peter kuitenkin epäonnistuu. Peterin epäonnistumisesta kertoo esimerkiksi tämä katkelma romaanin lopusta:

Oh, little man. You have brought down your house not through passion but by neglect. You who dared to think of yourself as dangerous. You are guilty not of epic transgressions but the tiny crimes. You have failed in the most base and human of ways – you have not imagined the lives of others. (BN, 226)

Mielestäni tämä katkelma kiteyttää Peterin epäonnistumisen edellä mainitsemallani kahdella tavalla, jotka selvästi kietoutuvat yhteen. Peterin tekemä virhe ei ollut intohimosta tehty eppinen rikos, vaan pieni ja hyvin inhimillinen, siis tavallinen erehdys. Se, että Peter ei tämän katkelman mukaan ole kuvitellut muiden elämää, liittyy kerronnallistamisen ja estetisoimisen projektin epäonnistumiseen. Myös Mäkelän (2017, 126) mukaan tämä katkelma liittyy tekijyyden epäonnistumiseen. Peter on

epäonnistunut taiteilijana ja sen vuoksi alenee surkuteltavaan asemaan: hän on vain henkilöhahmo jonkun muun tarinassa (Mäkelä 2017, 126).

Oman elämän kerronnallistamisen ja estetisoimisen projektiin liittyy myös tämän kohtauksen tärkeä interteksti, Joycen novelli ”The Dead”. Luvussa 3.1 esittelin jo hieman *By Nightfall* -romaanin loppukohtausta, jossa Peter tulkitsee väärin vaimonsa Rebeccan apeaa mielialaa. Peter luulee, että Rebecca on saanut tietää siitä, mitä hänen ja Mizzyn välillä on tapahtunut. Peter odottaa Rebeccalta voimakasta reaktiota Peterin petokseen ja pohtii, tulisiko hänen kieltää vai myöntää tapahtunut:

”What did he [Mizzy] tell you [Rebecca] this afternoon?”

Peter does not know whether he will lie or not. He can’t see that far into his own future. He can only wait, helplessly, to see what he’ll do.

“He did tell me something,” she says.

Oh. Here it comes. Goodbye, my life. Goodbye to the lamps and the drawings.

Peter works to keep his voice steady.

“I think I know. Do I know?”

The truth, then. He’ll tell the truth. He’ll have that, at least.

She says, “He told me that he loves me, but he’s got to stay away from me for a while. It seems I inhibit his growth by doting on him the way I do.”

Really? Wait a minute. Really and truly? That’s *it*? (BN, 221; kursiivi MC)

Tämän jälkeen Rebecca yllättää Peterin avautumalla tälle omasta onnettomuudestaan, jonka Mizzyn vierailu on saanut hänet ymmärtämään.

”The Dead” -novellin loppu on hyvin samanlainen. Paluumatkalla juhlista Gabriel on muistellut hänen ja hänen vaimonsa Grettan suhteen alkuaikojen onnellisia hetkiä ja on täynnä himoa vaimoaan kohtaan. Hotellihuoneessa Gabriel toivoo Grettan tekevän aloitteen. Gretta suuteleekin aviomiestään, minkä Gabriel tulkitsee merkiksi siitä, että myös Gretta on kiihottunut:

Just when he was wishing for it, she had come to him of her own accord. Perhaps her thoughts had been running with his. Perhaps she had felt the impetuous desire that was in him and then the yielding mood had come upon her. Now that she had fallen to him so easily, he wondered why he had been so diffident.

He stood, holding her head between his hands. Then, slipping one arm swiftly about her body and drawing her towards him, he said softly:

–Gretta dear, what are you thinking about?

She did not answer nor yield wholly to his arm. He said again, softly:

–Tell me what it is, Gretta. I think I know what is the matter. Do I know?

She did not answer at once. Then she said in an outburst of tears:

–Oh, I am thinking about that song, *The Lass of Aughrim*. (“D”, 213–214; kursiivi JJ)

Tämän jälkeen Gretta ryntää sängylle itkemään ja alkaa kertoa Gabrielille Michael Furey -nimisestä nuoresta miehestä, joka muistui Grettan mieleen laulun myötä. Tämä nuorukainen oli hänen nuoruutensa rakkaus, joka kuoli 17-vuotiaana. Gabriel on siis tulkinnut vaimonsa mielialaa aivan väärin, hänen omien ajatustensa ja tunteidensa mukaisesti.

Sekä *By Nightfall* -romaanissa että ”The Dead” -novellissa protagonistin väärintulkinta juontuu hänen intohimoisuudestaan ja dramaattisuudesta. Peter ja Gabriel ovat kenties jopa hieman harhaisesti liioitelleet näitä tunteitaan. Lisäksi molemmissa teoksissa nämä protagonistin tunteet ovat syntyneet nostalgiaa ja kaipuusta omaa ja vaimon nuoruutta kohtaan. ”The Dead” -novellissa tämä kaipuu ilmenee Gabrielin eksplisiittisen muistelun kautta. *By Nightfall* -romaanissa nostalgia ilmenee epäsuorasti sen kautta, että Mizzy edustaa Peterille nuoruutta. Ennen kaikkea Mizzy edustaa Peterille tämän vaimon, Rebeccan, nuoruutta: Peter näkee Mizzyn ikään kuin vaimonsa nuorena versiona. Palaan luvussa 4.3 käsittelemään sitä, mitä kaikkia merkityksiä Peter liittää Mizzyyn.

Siteeraamani kahden katkelman välisen yhteyden kannalta erittäin tärkeää on huomata, että eräs yksityiskohta toistuu molemmissa katkelmissa lähestulkoon samanlaisena. *By Nightfall* -romaanin kohta ”I think I know. Do I know?” ja ”The Dead” -novellin kohta ”I think I know what is the matter. Do I know?” eroavat toisistaan ainoastaan ”The Dead” -novellin katkelman ensimmäisen virkkeen neljän viimeisen sanan suhteen, joille ei ole vastinetta *By Nightfall* -romaanin katkelmassa. Se, että juuri tämä yksityiskohta toistuu *By Nightfall* -romaanissa lähestulkoon täsmälleen samanlaisena kuin ”The Dead” -novellissa korostaa sitä, että tämän intertekstuaalisen suhteen merkitys liittyy siihen, miten protagonistit tulkitsee vaimoaan väärin.

Tämä intertekstuaalinen suhde *By Nightfall* -romaanissa liittyy Peterin oman elämänsä kerronnallistamisen projektiin Mäkelän (2017) esittämällä tavalla. Mäkelän (2017, 126) mukaan jos Peterin itsensä parjaaminen (sen vuoksi, että hän ei ole tulkinnut muiden elämää oikein) tulkitaan metafiktiivisesti, kohdan merkitys tuntuu olevan se, että eettinen ja esteettinen epäonnistuminen elämässä johtaa hyvään kirjallisuuteen. Edes kerronnallisen epäonnistumisen hetkellä Peter ei halua luopua kontrollistaan kerronnan diskurssiin. Täten sekä kohtauksen muoto että sen sisältö tuntuvat viestivän, että Peterin moraalinen epäonnistuminen tulisi tulkita kahdessa kontekstissa: tarinamaailman sisäisessä ja taiteellisesti motivoituneessa. Kohdan arvioiminen (onnistuneeksi tai epäonnistuneeksi) taiteellisesti motivoituneessa, metafiktiivisessä luennassa saattaa olla ensimmäistä vaihtoehtoa tärkeämpi. (Mäkelä 2017, 126.) Tämä Mäkelän (2017) huomio *By Nightfall* -romaanin metafiktiivisestä luennasta on erittäin keskeinen romaanin taiteen teeman käsittelyn kannalta.

Mäkelän huomio on sekä tärkeä että oikea. Mäkelän omin sanoin, jos eettinen ja esteettinen epäonnistuminen elämässä ei johtaisi hyvään kirjallisuuteen, ”who is the author of fiction to look down on his own creation?” (Mäkelä 2017, 126).

By Nightfall -romaanin klimaattisen loppukohtauksen rakentaminen suurta kaunokirjallista tekstiä, Joycen ”The Dead” -novellia mukaillen on selvä merkki Peterin kerronnallisen auktoriteetin laajuudesta. Myös tällä merkittävällä hetkellä, jossa Peter valmistautuu kohtaamaan vaimonsa vihan ja päätyykin lähes dialogiseen keskusteluun hänen kanssaan – puhumattakaan siitä että tämä kaikki herättää Peterissä paljon erilaisia ja voimakkaita tunteita – Peterillä on niin varma kontrolli kerronnasta, että hän pystyy rakentamaan tämän kohtauksen hyödyntäen taitavasti klassista intertekstiä.

Kenties Peterin epäonnistumisen – siis mikäli ei oteta huomioon tämän epäonnistumisen edellä esittelemääni metafiktiivistä tasoa, jolla Peter ei välttämättä ole epäonnistunut – voidaan nähdä peilautuvan myös edellisessä luvussa analysoimani polyfonisuuden toiminnan kanssa; ehkä polyfonian merkitys löytyy tästä epäonnistumisesta. Bahtinin (1991, 21) mukaan Dostojevski on luonut olennaisesti uuden romaanigenren luodessaan polyfonisen romaanin. Tavassa, jolla Bahtin käsittelee Dostojevskin tuotantoa, näkyy tämän kirjailijan positiivinen arvottaminen: ikään kuin Dostojevski olisi ensimmäinen, jollei peräti ainoa, joka on kyennyt luomaan polyfonisuutensa vuoksi arvokkaita romaaneja. Eikö olisi ymmärrettävää, että kirjoittaessaan romaania taiteen ja kauneuden etsinnästä ja niiden löytämisen mahdottomuudesta Peter/Cunningham pyrki luomaan romaanistaan kaunokirjallisuuden kriteereiden mukaan mahdollisimman korkea-arvoisen? Peterin voi tulkita epäonnistuvan yrityksessään, mutta kenties Cunninghamin tarkoituksena on nimenomaan ollut olla täyttämättä polyfonisen romaanin kriteereitä.

Constantinen keskinkertaisuuden pelko sen sijaan ei liity mitenkään taiteeseen. Constantine ei halua olla klassisen kirjallisuuden traaginen hahmo, vaan aivan päinvastoin: hän haluaa noudattaa sovinnaisia normeja täsmällisesti ja tiukasti, ja haluaa myös lastensa pitäytyvän niissä. Constantine suhtautuu ankarasti omaan ja lastensa elämään ja haluaa näiden olevan heteronormatiivisten konventioiden mukaisia. Hänen lapsensa, varsinkaan Will ja Zoe, eivät tähän kuitenkaan taivu. Kaikista hänen lastensa ja lastenlastensa elämän epänormatiivisista yksityiskohdista hän ei ole edes tietoinen.

Constantine on erityisen ylpeä tyttärenpojastaan Benistä:

At three, the kid could already write his name; he could throw a softball hard enough to sting your hand. He had a precocious air of gravity, a personal importance. Here was the future Constantine had worked for, this sturdy, affectionate boy with a Greek jaw and wide-set American eyes. This one thread, at least, was coming out of the tangle straight and true and strong. (FB, 257)

Tässä katkelmassa näkyy se, mitä olen edellä esittänyt: esimerkiksi kohdat ”Here was the future Constantine had worked for” ja ”This one thread, at least, was coming out of the tangle straight” kertovat siitä, että Constantine haluaa kaikkien hänen lastensa ja lastenlastensa elävän normienmukaista elämää. Lukija kuitenkin tietää Benistä ja hänen äidistään enemmän kuin Constantine. Lisäksi lukija ymmärtää, että jos Constantine tietäisi sen mitä hän tietää, Constantinella ei olisi syytä olla Benistä näin ylpeä. Ensinnäkin Ben on Susanin syrjähyppyn tulos, ja tästä syystä hän ei siis ole aivan avioliiton sisällä syntynyt lapsi. Toisekseen neljätoistavuotiaana Ben osoittaa homoseksuaalista ja inestistä halua ja/tai ihastumista serkkuunsa Jamaliin. Näiden kahden teini-ikäisen pojan välisellä suhteella on fyysinen, eroottinen ulottuvuus, josta kukaan aikuinen ei tiedä. Lukija siis tietää, että se lähes ainoa asia, jonka Constantine kokee onnistumisena, on tosiasiaassa hänen arvojensa mukaisesti epäonnistunut. Yrityksessään kasvattaa hänen lapsensa ja lastenlapsensa normeja noudattaviksi yksilöiksi Constantine on siis epäonnistunut – enemmän kuin hän tietääkään.

Constantinen epäonnistuminen kulminoituu romaanin lopussa traagisella tavalla. Kuten olen jo luvussa 2.2 tuonut esille, Constantinen elämä loppuu varsin lohduttomasti:

Ben was buried. Zoe was buried. His youngest and strangest child. His most familiar child. She had knelt here, right here, and held a tomato she'd believed to be clean. She'd worn a dark silk dress into the ground.

He had failed. He hadn't loved enough, or had loved too much. He couldn't follow it, not quite. He could list his failings but they didn't add up to this, the empty earth and the sky filled with bright little points of ice. (FB, 454)

Constantinen suosikit, hänen tyttärensä Zoe ja tyttärenpoikansa Ben, kuolevat nuorina. Constantine epäonnistuu ikään kuin kahdesti: hänen lapsensa ja lapsenlapsensa eivät ainoastaan elä epäkonventionaalisella tavalla, vaan heidän elämänsä loppuu ennen aikojaan. Zoen ja Benin kuolema ei ole Constantinen syytä, mutta isänä ja isoisänä hän epäilemättä pohtii, onko hän jollain tavalla tullut aiheuttaneeksi näiden rakkaiden perheenjäsentensä kuoleman. Tämä epämääräisen, häilyvän, ambivalentin epäonnistumisen ja syyllisyyden pohdinta näkyy katkelman toisessa kappaleessa: ”He had failed. He hadn't loved enough, or had loved too much. He couldn't follow it, not quite. He could list his failings but they didn't add up to this”. On myös huomioitava, että vaikka Constantine ei

aiheuttanut Zoen eikä Benin kuolemaa, hän oli osallisena Benin kuolemaan johtaneessa tapaturmassa. Esimerkiksi Susan syyttää Constantinea Benin kuolemasta.

4.2 ”Great songs hover over his head”: Cunninghamin kiinnittyminen taiteilija Tyleriin

Luvussa 2.4 esitin, että Cunninghamin edustajia hänen moniäänisissä romaaneissaan ovat *A Home at the End of the World* -romaanin Jonathan, *Flesh and Blood* -romaanin Will ja *The Snow Queen* -romaanin Barrett. Tein tämän tulkinnan Lanserin (2005) teoriaa käyttäen, ja väitin, että näiden henkilöhahmojen seksuaalinen suuntautuminen, siis juuri suhteellisen ei-ambivalentti homous, ja hahmojen ”tavallisuus” ovat keskeisiä syitä siihen, miksi nämä hahmot kiinnittyvät Cunninghamiin.

Kieltämättä tämä tulkintani on melko vastaansanomaton, kenties sen jopa liiallisen helppouden vuoksi. Toisaalta Lanserin (2005) ehtojen mukaisesti Cunninghamista ja tämän henkilöhahmoista voi korostaa myös muita piirteitä. Lanserin (2005, 212) identiteettiperiaatteen käsittämistä yhteisistä piirteistä korostin luvussa 2.4 ennen kaikkea seksuaalista suuntautumista, mutta entä jos korostankin toimimista kirjailijana tai laajemmin taiteilijana? Samoin Lanserin (2005, 213) luotettavuusperiaatetta soveltaessani korostin etenkin homouteen ja queer-myönteisyyteen liittyviä arvoja ja näkemyksiä. Entä jos korostankin joitain muita arvoja, kuten kulttuurin, estetiikan ja taiteen arvostusta?

The Snow Queen -romaanissa huomiota herättää diskurssillaan juuri Tyler. Tylerin kautta fokalisoidut luvut ovat täynnä puhekielisyyttä ja (itse)ironiaa aivan kuin Constantinen ja Peterin fokalisaatio, joskaan eivät ehkä yhtä voimakkaasti. Lisäksi tämä tyyli näyttää kumpuavan samanlaisesta epätoivosta, ahdistuksesta ja kaipuusta kuin Constantinen ja Peterin kohdalla. Constantinea vaivaa pettymys hänen omaan ja hänen perheenjäsentensä elämään ja Peteriä ahdistaa kauneuden ja koskettavan taiteen tulokseton etsintä. Tylerin potema ahdistus on sukua Peterin epätoivolle: Tyler on muusikko, joka kamppailee täydellisen musiikin luomisen kanssa.

The Snow Queen -romaanin ensimmäisessä osassa November 2004, joka kuvailee yhden päivän tapahtumia, Tyler on säveltämässä laulua, jonka soittaa syöpään kuolevalle morsiamelleen Bethille heidän häissään. Tylerin vaatimukset laulun suhteen ovat korkealla. Hän pystyy selvästi ja tarkasti kuvittelemaan, millainen laulun pitäisi olla, mutta hänestä tuntuu, että hän ei välttämättä kykene tuottamaan sellaista. Samalla hän pohtii itseään muusikkona:

It's his open secret, the self inside the self, secret because he believes he knows within himself a brilliance, or at least a penetrating clarity, that hasn't come out yet. He's still producing approximations, and it vexes him that most people (not Beth, not Barrett, just everybody else) see him as a sad case, a middle-aged bar singer (no, make that a middle-aged *bartender*,³² who's permitted by the owner to sing on Friday and Saturday nights), when he knows (he knows) that he's still nascent, no prodigy of course, but the music and poetry move slowly in him, great songs hover over his head, and there are moments, real moments, when he feels so certain he can reach them, he can almost literally pull them out of the air, and he tries, lord how he tries, but what he grabs hold of is never quite it. (*SQ*, 51–52, kursii MC)

Tässä katkelmassa näkyy samanlaista ironiaa kuin luvussa 2.5 analysoimassani katkelmassa (jossa Barrett harmittelee, ettei ylellinen ja tuhlaileva elämäntyyli voi enää nykyään johtaa yksilön tuhoon). Koska katkelma on vapaata epäsuoraa esitystä, on epäselvää, kuuluuko ironia Tyler-hahmon vai Cunninghamin ääneen. Erityisesti toisteisuus kohdassa ”he knows (he knows)” viestii siitä, että tiedetty asia – se että Tyler on vasta orastava taiteilija – on tosiasiaassa hyvin epävarma, mahdollisesti jopa aivan virheellinen. Se, että ironia ja tieto siitä, että Tyleristä ei luultavasti koskaan tule taitavaa muusikkoa, attribuoitaisiin juuri Cunninghamille, sopisi erinomaisesti muuhun *The Snow Queen* -romaanin tulkintaan – ja myös Cunninghamin taidekäsitykseen. Näihin kahteen aiheeseen palaan hieman myöhemmin.

Läpi romaanin Tyler pysyy epäonnistujana: hän saa levytyssopimuksen pieneltä itsenäiseltä levy-yhtiöltä ja saa musiikilleen laajemman yleisön, mutta hän silti kokee, että Bethin laulu ja myös myöhemmät hänen tekemänsä laulut eivät ole niin hyviä kuin niiden pitäisi olla. Reilun vuoden jälkeen häistä Tyler pohtii Bethin laulua:

He knew he'd run out of time, he'd run out of talent, and delivered a ballad, a nice little ballad, appropriate to the occasion, satisfying to all present, but not a creation hammered out of bronze; not a song that mingled love and death, that could be sung after the lovers themselves were dust. (*SQ*, 138–139)

Tässä katkelmassa näkyy myös Cunninghamin pronssi-motiivin toisto, jota käsittelin luvussa 3.1.

Romaanin lopussa Tylerillä on viimeinen laulu kirjoitettavana levyään varten. Tyler näkee selvästi, miten laulu voi mennä pieleen aikaisempien laulujen tavoin, ja silti hänelle jää toivo, että kenties tämä laulu onnistuu hänen haluamallaan tavalla. Merkittävää on myös, että Tyler tunnistaa, että kenties juuri hyvien laulujen tekemisen yrittäminen merkitsee hänelle enemmän kuin itse laulut; että hän pitää nimenomaan laulun ideasta ja odottamisesta eikä niinkään välitä lopputuloksesta.

³² Cunninghamia ja Tyleriä yhdistää Lanserin (2005, 212) identiteettiperiaatteen mukaisesti myös se, että he molemmat ovat työskennelleet baarissa ennen taiteilijan uransa varsinaista alkamista (Coffey 1998, 55).

Lanserin (2005, 212) identiteettiperiaatetta soveltamalla voidaan päätyä myös siihen tulkintaan, että *The Snow Queen* -romaanin henkilöhahmoista juuri Tyler kiinnittyy Cunninghamiin eniten. Tällöin Tylerin ja Cunninghamin seksuaalisuus on toissijaista, sillä Tyler kuvataan heterona³³, ja keskeiseksi yhdistäväksi piirteeksi nousee molempien toimiminen luovana taiteilijana. Tarkennettuna Tyleriä ja Cunninghamia yhdistää se tuska, mitä taiteilija kokee pystyessään kuvittelemaan täydellisen taideteoksen samalla tietäen, että ei kykene tuottamaan sitä.

Cunningham kirjoittaa tästä taiteilijan kokemuksesta esipuheessaan Heimin kääntämään *Death in Venice* -pienoisromaanin. Tämä esipuhe muistuttaa paikoin hämmentävän paljon tässä luvussa siteeraamiani *The Snow Queen* -romaanin katkelmia:

My own translators, the best ones, seem always to battle a sense of failure – the conviction that while they’ve come close they’ve missed something in the original, some completeness, some aliveness, that refuses to quite come through in French or Italian or Japanese. This, too, is familiar to me. I always feel the same when a novel has finally exhausted me, and I feel compelled to admit that, although it doesn’t seem finished, it is as close to completion as I’m capable of getting it. Some wholeness isn’t quite there. While I wrote, I felt it hovering around me. I could taste it, I could almost *smell* it – the mystery itself. And even if the published novel has turned out fairly well, there is always that sense of having missed the mark. (Cunningham 2004b, vi–vii; kurssiivi MC)

Tästä näkökulmasta voidaan käyttää myös Lanserin (2005, 213) luotettavuusperiaatetta, jota soveltamalla keskeiseksi, kirjailijaa ja henkilöhahmoa yhdistäväksi näkemykseksi ei siis nousekaan queer-myönteisyys, kuten luvussa 2.4 totesin, vaan taiteen arvostus.

Tässä kohdassa *The Snow Queen* -romaanin ilmeisin interteksti, H.C. Andersenin klassikkosatu ”Lumikuningatar” (”Snedronningen” [1845; suom. 1961]) nousee tärkeäksi. Tyler rinnastuu selvästi ”Lumikuningatar”-sadun Kaihin: Aivan romaanin alussa sulkiessaan makuuhuoneen ikkunaa Tyler saa lumituiskusta hiukkasen silmäänsä. Romaanin lopussa Tyler jälleen tuntee hiukkasen silmässään ja pohtii, onko se ollut siellä koko tarinan ajan eli neljä vuotta. Tämän lisäksi hän, tietoisesti tai tiedostamatta, vertaa itseään Kaihin Bethille kirjoittamassaan laulussa:

*To walk the frozen halls at night
To find you on your throne of ice
To melt this sliver in my heart
Oh, that’s not what I came for*

³³ Tylerin ja hänen veljensä Barrettin välisessä suhteessa on joitain pariskuntamaisia ja siten queereja piirteitä, mutta ei kuitenkaan mitään suoran seksuaalista tai eroottista.

No, that's not what I came for. (SQ, 49, kurssiivi MC)

”Lumikuningatar”-sadussa tunnetusti paha peikko luo peilin, ”jolla oli sellainen ominaisuus, että kaikki hyvä ja kaunis, joka siitä kuvastui, hävisi miltei jäljettömiin, kun taas kaikki paha ja ruma näkyi selvästi ja kävi vieläkin pahemmaksi” (”LK”, 9). Lennellessään taivaalla peikko pudottaa peilin ja se hajoaa sirpaleiksi. Kun sirpaleet osuivat ja jäivät ihmisten silmään, ”nuo ihmiset näkivät kaiken kierona, tai he saattoivat nähdä vain ruman ja huonon puolen kaikesta” (”LK”, 10). Lisäksi ”[j]otkut ihmiset saivat sirun sydämeensä ja se oli kauheaa, sillä heidän sydämensä muuttui heti jääksi” (”LK”, 10). Sadussa Kai saa sirpaleen sekä silmäänsä että sydämeensä, minkä jälkeen Lumikuningatar vie hänet linnaansa. Kerttu jää kaipaamaan ystäväänsä Kaita ja lähtee etsimään tätä. Pitkän seikkailun jälkeen Kerttu löytää Kain, ja kyynleet (sekä Kertun että Kain) huuhtovat sirpaleet pois Kain sydäimestä ja silmästä.

Tylerin silmässä olevalla sirulla on romaanissa ilmeisiä merkityksiä: Tyler seuraa aktiivisesti politiikkaa ja odottaa sillä saralla jatkuvasti pahinta. Tylerin näkökulman kieroutumaa voi pohtia myös toisesta näkökulmasta, suhteessa hänen luomaansa musiikkiin: jos hänen silmässään oleva sirpale poistuisi, eli hän lakkaisi olemasta pessimistinen, pitäisikö hän omaa taidettaan hyvänä, kuten hänen läheisensä pitävät? Johtuuko Tylerin kokema luomisen tuska ja epätoivo vain Tylerin pessimistisestä näkökulmasta? ”Lumikuningatar”-sadussa on ilmeistä, että sirpaleet silmässä ja sydämessä vääristävät Kain käsitystä todellisuudesta. Jos tätä vertaa *The Snow Queen* -romaniin, tulkinta on jopa lohdullinen: Tyler ei näe sitä, että todellisuus on paljon parempi kuin mitä hän ajattelee. Jos taas Tyleriä pidetään Cunninghamin edustajana, yhteyttä voi pitää jopa armollisena eleenä Cunninghamille: ikään kuin Cunningham vakuuttaisi itselleen, että hänen luoma kirjallisuutensa on todellisuudessa parempaa kuin hän ankarana kriitikkona sitä pitää.

Tämä sirpale saattaa liittyä myös aiemmin tässä luvussa siteeraamaani katkelmaan, jonka toistan tässä vielä kerran:

It's his open secret, the self inside the self, secret because he believes he knows within himself a brilliance, or at least a penetrating clarity, that hasn't come out yet. He's still producing approximations, and it vexes him that most people (not Beth, not Barrett, just everybody else) see him as a sad case, a middle-aged bar singer (no, make that a middle-aged bartender, who's permitted by the owner to sing on Friday and Saturday nights), when he knows (he knows) that he's still nascent, no prodigy of course, but the music and poetry move slowly in him, great songs hover over his head, and there are moments, real moments, when he feels so certain he can reach them, he can almost literally pull them out of the air, and he tries, lord how he tries, but what he grabs hold of is never quite it. (SQ, 51–52, kurssiivi MC)

Kenties tässä katkelmassa ilmenevä ironia liittyy sirpaleen symboloimaan ajatuksen vääristymään ja perfektionismiin. Ehkä tämän katkelman ironia selittyy siten, että Tyler, jonka silmässä on siru ja joka sen takia ei näe asioita oikealla tavalla, tavoittelee epätoivoisen vimmaisesti täydellistä laulua, kun taas ironiaa käyttävä Cunningham, jonka silmässä ei ole vastaavaa sirua ja joka siis näkee asiat realistisemmin, ymmärtää, että valmis taideteos ei koskaan vastaa sitä kuvitelmaa, joka taiteilijan mielessä tekovaiheessa on.

Esipuheessaan Heimin kääntämään *Death in Venice* -pienoisromaaniin Cunningham vaikuttaa tosiaankin tietävän tämän:

One hopes – a novel is inevitably an expression of unreasonable hopes – that the finished book will contain not only characters and scenes but a certain larger truth, though that truth, whatever it may be, is impossible to express fully in words. It has to do with the fact that writer and reader both know, beneath the level of active consciousness, something about being alive and being mortal, and that that something, when we try to express it, inevitably eludes us. We are creatures whose innate knowledge exceeds that which can be articulated. Although language is enormously powerful, it is concrete, and so it can't help but miniaturize, to a certain extent, that which we simply *know*. All the writers I respect want to write a book so penetrating and thorough, so compassionate and unrelenting, that it can stand unembarrassed beside the spectacle of life itself. And all writers I respect seem to know (though no one likes to talk about it) that our efforts are doomed from the outset. Life is bigger than literature. (Cunningham 2004b, vi; kurssiivi MC)

”Lumikuningatar”-satu värittää *The Snow Queen* -romaanin myös muulla tavoin. On kiinnostavaa, että sadussa Kai on hyvin passiivinen hahmo: Kai ei ole oikein muuta kuin Lumikuningattaren kaappauksen ja Kertun pelastuksen objekti. Lisäksi lähes kaikki sadun keskeiset toimijat, sekä protagonistit että antagonistit, ovat naisia. Lumikuningatar kaappaa Kain, ja pikkutyttö Kerttu lähtee häntä pelastamaan. Kerttu kohtaa matkallaan sekä esteitä että apureita, joista suurin osa on naispuolisia, kuten lumotussa puutarhassa asuva vanhus, prinsessa, rosvotyttö, Lapin akka ja Ruijan akka. Eräässä sadun kohdassa tunnutaan hyvin selvästi kommentoivan tätä miehen passiivisuutta ja naisten aktiivisuutta. Kun Kerttu ja Kai ovat jo palaamassa kotiin, heitä vastaan ratsastaa Kertulle tuttu hahmo:

Hän oli rosvotyttö, joka oli kyllästynyt olemaan kotona ja pyrki pohjoiseen, tai ellei viihtyisi siellä, jonnekin muualle. – –

– Sinäkin voit patikoida itseksesi ja katsella ympärillesi, tyttö sanoi Kaille. – En ymmärrä kuinka joku viitsii juosta sinun takiasi ihan maailman ääreen. (”LK”, 32–34)

Tämä katkelma on ihastuttava. Ensinnäkin rosvotyttö näyttäytyy katkelmassa erittäin rennolla tavalla aktiivisena: hän matkustelee ympäriinsä etsien viihtyisää paikkaa. Toiseksi hän näpäyttää Kain

passiivisuutta ehdottamalla, että Kai itsekkin voisi vaikka hieman matkustella ja nähdä maailmaa. Lisäksi rosvotytön repliikissä Kerttu näyttäytyy hyvin aktiivisena, kun hän rosvotytön kuvauksen mukaan on juossut maailman ääreen Kain takia. Lopuksi rosvotytön kommentissa näkyy feministinen agenda: Kenties rosvotyttö on sitä mieltä, että ei ole naisten tehtävä pelastaa (tai palvella) miehiä, varsinkaan ylettömin ponnistuksin. Ehkä naiset voisivat käyttää energiaansa johonkin muuhun, kuten vaikka ympäriinsä matkusteluun omaksi iloksi, kuten rosvotyttö itse tekee.

Se, että Cunninghamin romaanin intertekstinä on juuri tämä satu, kertonee jotain Cunninghamin feministisyydestä. Kun pidetään mielessä tämä satu, Tyleriin ja Cunninghamiin tulee myös passiivisuutta: he ovat olentoja, jotka jonkun (ehkä naisen?) tulisi pelastaa. Näin ei kuitenkaan *The Snow Queen* -romaanissa käy: siru pysyy Tylerin silmässä ja näin ollen hän pysyy pessimistinä ja perfektionistina.

Aiemmin tässä luvussa siteerattuun Tylerin kirjoittamaan säkeistöön nojaten voi tietysti miettiä, haluaako Tyler edes tulla pelastetuksi ja nähdä maailman ja oman taiteensa realistisemmassa valossa: ”*To melt this sliver in my heart / Oh, that’s not what I came for*” (SQ, 49, kurssiivi MC). Kenties Tyler nimenomaan haluaa jäädä Lumikuningattaren linnaan sommittelemaan jääpalasia yhteen etsien ikuisuutta merkitsevää sanaa tai kuviota: ”Lumikuningatar oli sanonut: – Jos saat syntymään ikuisuutta merkitsevän sanan tai kuvion, olet oman itsesi herra ja minä lahjoitan sinulle koko maailman ja uudet luistimet” (”LK”, 32). Kenties tässä on kyse siitä, kuten mainitsin aiemmin tässä luvussa, että Tylerille tärkeämpää on laulujen kirjoittaminen – siis jääpalasten sommittelu – kuin valmis laulu tai ikuisuutta merkitsevä sana tai kuvio:

”I’ve been wondering,” he says, ”if trying to write songs matters more to me than the songs themselves.”

”I get that.”

”Do you?”

”Yes. I think I do.”

”It’s like, what I really love is the anticipation. I love the idea of the song. Then, when it’s finished...”

”Even your YouTube hit?”

”Even that. It feels sort of... disembodied. Like an artifact from some lost civilization nobody misses all that much.” (SQ, 244)

4.3 Queer (heterous) Cunninghamia ja Constantinea, Peteriä ja Tyleriä yhdistävänä piirteenä

Kuten olen edellisessä luvussa osoittanut, Lanserin (2005) ehtojen mukaisesti Cunninghamista ja tämän henkilöhahmoista voi korostaa myös muita piirteitä kuin seksuaalisuutta. Edellisessä luvussa

korostin taiteilijuuteen liittyviä hahmojen ominaisuuksia ja arvoja. Lanserin (2005, 212–213) identiteetti- ja luotettavuusperiaatteen mukaisesti Cunninghamista ja tämän henkilöhahmoista voi kuitenkin vieläkin tuoda esiin lisää uusia piirteitä. Millaiseen tulkintaan päädytään, jos käsitänkin queerin homoutta laajempänä ilmiönä – tai jopa siitä irrallisena?

Queerin voi käsittää homoutta laajempana tai jopa homoudesta erillisenä ilmiönä. Margaret Morrison (2015) tutkii artikkelissaan sitä, miksi ja miten häpeän tunne on keskeinen osa queer-kulttuuria. Morrison tukeutuu Sedgwickin (2009, tässä Morrison 2015, 18) näkemyksiin queerin ja seksuaalisen suuntautumisen välisestä suhteesta, joka ei ole lainkaan yksioikoinen. Sedgwickille queer merkitsee ihmistä, jonka identiteetin kannalta häpeä on keskeinen tunne. Siispä jotkut homot ja lesbot eivät ole queereja, kun taas jotkut ihmiset ovat queereja ilman, että heidän elämässään olisi paljoa samansukupuolista erotiikkaa tai ilman että heidän samansukupuolinen erotiikkansa liittyy homo- tai lesboidentiteettiin. (Morrison 2015, 18.)

Morrisonin (2015, 25) mukaan queer-kulttuurissa keskeistä on seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyvä monimutkaisuus, nöyryytys ja häpeä, ja nimenomaan näiden asioiden tiedostaminen eikä kieltäminen. Tähän liittyy ruumiillisten nautintojen parissa tapahtuva kekseliäs kokeilu, jonka monet dominoivan enemmistön edustajat tuomitsevat vääräksi. Lisäksi, kuten totesin jo luvussa 2.2, Morrisonin mukaan queer-ihmiset arvostavat elämää sen kaikessa monimuotoisuudessa ja karuudessa sekä kaikkea, mitä ihmiset pitävät kauniina ja alhaisena. Queerin elämänetiikan mukaan queer ihminen ei tuomitse niitä dominoivan enemmistön jäseniä, jotka pitävät häntä, hänen elämänsä, hänen seksuaalisuuttaan ja hänen seksielämänsä epänormatiivisena, vääränä, häpeällisenä ja näistä syistä arvottomana. Kukaan näistä ihmisistä ei ole queerin ihmisen alapuolella. (Morrison 2015, 25–26.)

Morrisonin (2015) esiintuomat käsitykset queeristä heijastuvat kiinnostavalla, hieman vinolla tavalla Cunninghamin romaaneista. Tämä näkyy siinä, miten romaaneissa kuvataan seksiä ja laajemmin seksuaalista nautintoa. Romaaneissa ”perinteiseen”, ”konventionaaliseen”, ”normatiiviseen” seksiin tuntuu usein liittyvän jotain negatiivista, kuten pakottamista, nöyryyttämistä tai pettämistä. *A Home at the End of the World* -romaanissa Clare käytännöllisesti katsoen pakottaa Bobbyn seksiin kanssaan. *Flesh and Blood* -romaanissa Will iskee homobaarista miehen, Mattin, satunnaisesti seksikumppaniksi. Aktin aikana Will huomaa Mattin asenteessa jotain epätavallista. Matt osoittautuukin kihloissa olevaksi heteroksi, jonka tarkoitus on vain kokeilla homoseksiiä ennen avioitumista. Aktin jälkeen Matt suhtautuu Williin avoimen halveksuvasti. Samassa romaanissa

Susan pettää aviomiestään, ja tämän petoksen seurauksena syntyy avioparin ainoa lapsi. *The Snow Queen* -romaanissa Tylerillä on ollut pitkään kestänyt, salainen seksisuhde vaimonsa parhaan ystävän, Lizin, kanssa.

”Normatiivinen” seksi, myös silloin kun se tapahtuu samaa sukupuolta olevien hahmojen välillä, esitetään romaaneissa usein kurjana ja karuna: vaikka osapuolet nauttivatkin seksistä, kuten vaikka Susanin tapauksessa, siihen silti liittyy negatiivisia merkityksiä. Morrisonin (2015, 25) ajatuksiin nojaten vaikuttaisi siltä, että muidenkin kuin homohahmojen elämään sisältyy häivähdys queeriä häpeällisten, ”arvottomien” seksuaalisten aktien myötä. Onhan huomionarvoista, ja Morrisonin (2015, 25) ajatusten mukaista, että vaikka hahmot eivät varsinaisesti ylistä näitä seksuaalisia akteja tai varsinkaan niihin liittyvää ”arvottomuutta”, he eivät oikeastaan pode häpeää näistä teoista. Claren ja Bobbyn fyysinen suhde muokkaa Claren, Bobbyn ja Jonathanin keskinäisestä suhteesta polyamorisen. Will keskustelee kokemuksestaan ystäviensä kanssa ja nämä ystävät lohduttavat, että samanlaisia tapauksia sattuu heille kaikille. Susan ei tunne syyllisyyttä syrjähyppystään. Tyler uskoo, että hänen vaimonsa Beth ei olisi paheksunut hänen ja Lizin seksisuhdetta (mutta hänen veljensä Barrett olisi). Morrisonin (2015, 25) mukaan queerit ihmiset voivat rehellisesti nauttia ”arvottomasta” seksuaalisesta toiminnastaan. Varsinkin Susanin ja Tylerin tapauksessa, eli aviorikoksessa, seksin häpeällisyys johtuu ympäröivän yhteiskunnan normeista eikä niinkään henkilöhahmojen omista arvoista (Morrison 2015, 25).

Romaanien hahmot tuntuvat saavan häpeästä vapaata seksuaalista nautintoa muunlaisista asioista. *A Home at the End of the World* -romaanissa Jonathan ja Bobby päättävät eräänä helteisenä päivänä mennä kotitalonsa katolle, jossa he loikoilevat alasti pyyhkeiden päällä ja viilentävät toisiaan jääpaloilla:

We didn't talk any more about what we were doing. We talked instead about work and music and Clare. While we talked we ran ice over one another's bellies and chests and faces. There was sex between us but we didn't have sex – we committed no outright acts. It was a sweeter, more brotherly kind of lovemaking. It was devotion to each other's comfort, and deep familiarity with our own imperfect bodies. (HEW, 159)

Cunninghamin hahmot voivat siis löytää negatiivisista merkityksistä vapaata fyysistä nautintoa varsin ”epäkonventionaaleista”, ”ei-perinteisistä” ruumiillisista teoista.

Kenties koko Cunninghamin romaaniutuotannon kiinnostavin seksuaalinen suhde on *Flesh and Blood* -romaanissa Constantinen ja hänen tyttärensä Susanin välillä:

He put his hand on top of hers. She recognized what was in his face, the love and the hunger and the bottomless grief.

“Susie,” he said. His face was imploring as a baby’s, full of a baby’s inchoate, violent need.

“I’m here,” she said. “I’m right here.”

She didn’t move. She was frightened and vaguely excited. It wasn’t desire; not exactly desire. She saw the power she could have. She heard her name being called out on the football field, saw a crown lifted in the floodlit air. Slowly, with tenderness, she took his big suffering head in her slender hands and guided his face to her own. His breath was full of beer, strong but not unpleasant. Human. She thought he would pull away. He didn’t. She was frightened. She let the kiss go on. (FB, 61–62)

Romanttinen suuteleminen ja halailu jäävät Constantinen ja Susanin väliseen suhteeseen siihen saakka, kunnes Susan avioituu. On merkittävää, että kaikista Cunninghamin henkilöahmoista dominoivaa heteroseksuaalista enemmistöä kaikkein jyrkimmin edustava Constantine nauttii seksuaalisuudestaan näinkin epäkonventionaalisella tavalla: inesti tietenkin kuuluu niihin seksuaalisiin käytäntöihin, jotka dominoiva enemmistö tuomitsee. Kiinnostavasti Constantinen ja Susanin välisen suhteen tätä aspektia ei lainkaan kuvata Constantinen itsensä näkökulmasta; syynä voi olla Constantinen tuntema syyllisyys ja häpeä. Silti on selvää, että Constantine suree ja kärsii, kun hänen ja Susanin välisen suhteen tämä puoli päättyy ja Susan etääntyy isästään.

Constantinea voi hyvällä syyllä pitää koko Cunninghamin tuotannon queereimpänä hahmona: hänen seksuaalisuutensa ytimessä ovat inestiset halut, toiveet ja teot, joihin tietysti liittyy nöyryytystä ja häpeää ja jotka dominoiva enemmistö tuomitsee jyrkästi. Tämän hetken länsimaiden poliittisessa ilmapiirissä homous lienee enemmistön silmissä hyväksyttävämpää kuin inesti.³⁴ Constantinen hahmon huomiota herättävä queeriyys voi viime kädessä olla seikka, jonka vuoksi Constantine näyttäytyy romaanissa Cunninghamin edustajana. Tukeudun tässä jälleen Lanserin (2005, 212) identiteettiperiaatteeseen ja korostan Cunninghamin ja Constantinen queeriyttä. Tässä tapauksessa queer on kylläkin määritelty suhteellisen laajalla tavalla, ja sitä sovelletaan eri tavalla Cunninghamiin ja Constantineen: siis homous ja inesti ovat molemmat queerin alaan kuuluvia ilmiöitä. Toisaalta Lanserin (2005, 213) luotettavuusperiaate ei välttämättä tue tätä yhdistämistä: Voi olla, että vaikka inesti onkin Constantinelle keskeinen osa seksuaalisuutta, se ei silti ole mikään arvo tai muunlainen asia, jota Constantine kannattaa. Päinvastoin, kenties se, että Constantinen tätä puolta ei kuvata

³⁴ Minun oma poliittinen mielipiteeni on se, että keillä tahansa kahdella (tai useammalla) täysi-ikäisellä, omien halujen ja toiveiden pohtimiseen pystyvällä, omaa elämäänsä koskevaan päätöksentekoon kykenevällä, vapaaehtoisesti parisuhteessa (tai polysuhteessa) olevalla ihmisellä on oikeus olla yhdessä; myös silloin, kun nämä henkilöt ovat sukua toisilleen. Se, että inesti on kulttuurissamme niin suuri tabu, kieli ainoastaan kulttuurimme lisääntymiskeskeisyydestä. Parisuhde ja lisääntyminen pitäisi nähdä toisistaan erillisinä: kaikki ihmiset eivät halua lisääntyä, eikä lisääntyminen ole kaikkien parisuhteiden tavoite.

lainkaan Constantinen omasta näkökulmasta, on merkki siitä, että hän tuomitsee inestin, myös omalla kohdallaan.

Lanserin (2005, 213) luotettavuusperiaatteen mukaan tekstin ja tekijän ”minän” toisiinsa yhdistämiseen riittää, että tekstin ”minän” arvot ja näkemykset ovat yhdenmukaiset niiden arvojen ja näkemysten kanssa, jotka lukija olettaa tekijällä olevan – mitään todellista tietoa tai varmuutta ei siis tarvita. Cunninghamin romaanien perusteella voisin kuvitella, että Cunningham ei välttämättä pidä inestistä niin suurena tabuna kuin länsimaisen kulttuurin enemmistö pitää: kuvaahan hän *Flesh and Blood* -romaanissa ja tietyllä, hieman lievemällä tavalla myös *The Snow Queen* -romaanissa inestistä tuomitsematta sitä. Toisaalta inestin kuvaus ei välttämättä ole merkki Cunninghamin omista arvoista vaan liittyy Cunninghamin romaanien polyfonian toimintaan: mitään hahmoa ei Cunninghamin romaaneissa tuomita, ei myöskään niitä, jotka poikkeavat Cunninghamin omista arvoista.

Cunninghamin romaanituotannon säröäänisistä henkilöhahmoista myös muut kuin Constantine ovat queerejä Margaret Morrisonin (2015) käsittämällä häpeällisellä tavalla. Kuten edellä on todettu, *The Snow Queen* -romaanin Tylerin ja Barrettin väliseen suhteeseen liittyy joitain hieman pariskuntamaisia ja siten inestisiä piirteitä. Tyler muistelee erästä hänen ja Barrettin välistä nuoruudenaikaista keskustelua, jossa he miettivät heidän äitinsä kuoleman syytä. Tyler kiinnittää jälkikäteen keskusteluun erikoisia merkityksiä:

That may have been their betrothal. That may have been when they took their vows: We are no longer siblings, we are mates, starship survivors, a two-man crew wandering the crags and crevices of a planet that may not be inhabited by anyone but us. We no longer need, or want, a father. (*SQ*, 36)

Varsinkin katkelman kihlaukseen ja valojen vannomiseen liittyvät kohdat värittävät Tylerin ja Barrettin välistä suhdetta heteronormatiiviseen parisuhteeseen kuuluvilla konventioilla. Tylerin ja Barrettin välisen suhteen queeriys ja inestisyys on kuitenkin, kuten olen todennut, vain merkityksen tasolla, eikä sillä ole fyysistä aspektia.

Peter-hahmon häpeällinen queeriys liittyy hahmon vertautumiseen ”Kuolema Venetsiassa”-pienoisromaanin Aschenbachiin. Aschenbachin epätoivoista, harhaista, dekadenttia, sääliänsä seksuaalista hurjastelua totisesti voi pitää häpeällisenä. Aschenbachin pakkomielteinen suhtautuminen Tadzioon saa hänet sortumaan moniin lukijassa myötähäpeää herättäviin tekoihin:

Eikä hän [Aschenbach] hämmennyksissään enää osannut eikä tahtonut muuta tehdä kuin herkeämättä kulkea intohimonsa kohteen perässä, uneksia hänestä kun hän oli poissa ja rakastavaisten tapaan nimittää hellin sanoin hänen pelkkää varjoaankin. Yksinäisyys, muukalaisuus ja myöhäisen, syvän hurmion onni ottivat hänet valtaansa ja saivat hänet ujostelematta ja punastelematta hyväksymään oudoksuttavatkin teot, niin kuin silloin, kun hän iltamyöhällä Venetsiasta palatessaan oli pysähtynyt toisessa kerroksessa ihastuksensa huoneen ovelle, hurmionsa juovuttamana painanut otsansa ovenpieleen pystymättä pitkiin aikoihin lähtemään minnekään päin, silläkään uhalla että joku saattaisi yllättää ja nähdä hänet tuossa mielettömässä tilanteessa. (”KV”, 213)

Peterin kohdalla tämä queer häpeällisyys näyttää kulminoituvan eritoten siihen, että Peter on kiihkonsa synnyttämässä vastuuttomuudessaan valmis jättämään taakseen Rebeccan ja Bean sekä hylkäämään taidegalleriansa ja kaikki velvollisuutensa vain ollakseen Mizzyn kanssa. Peter miettii, mitä hän vastaa Mizzylle, jos Mizzy pyytää häntä lähtemään kanssaan johonkin:

Yes. God help him, he will in all likelihood say yes. With not even the ghost of an illusion about how it’ll turn out in the end. He’s ready, with the merest encouragement, to destroy his life, and no one, not one single person he knows, will sympathize. (BN, 204–205)

Lanserin (2005, 212) identiteettiperiaatetta mukailemalla Constantinea, Tyleriä ja Peteriä yhdistää Cunninghamiin myös näiden hahmojen queeriys.

Tässä kohdassa on myös otettava huomioon se, että kaikki nämä queerit hahmot, Constantine, Tyler ja Peter, ovat melko voimakkaasta queeriydestään huolimatta lopulta suhteellisen epäambivalentisti heteroja. Constantinen ja Tylerin kohdalla tämä on melko selvä asia. Mielestäni myös Peter on enimmäkseen hetero. Lopulta *By Nightfall* -romaanin kuvauksessa ilmenee, että Peterin tunteissa, ajatuksissa ja toiveissa Mizzyä kohtaan on yllättävän vähän mitään seksuaalista tai eroottista. Peterin tunteet Mizzyä kohtaan liittyvät pikemminkin hänen nostalgiaansa hänen omaa ja hänen vaimonsa nuoruutta kohtaan sekä taidekokemuksen kaipuuseen. Romaanin loppupuolella Peter tapaa Mizzyn kahdestaan kahvilassa, ja Peter odottaa Mizzyltä rakkaudentunnustusta: ”This boy, this new version of young Rebecca, this graceful and yearning Bea, this living work of art, is declaring his love” (BN, 208). On hyvin merkittävää, että näin klimaattisella hetkellä Peter ajattelee Mizzyä Rebeccan, Bean ja taiteen kautta eikä lainkaan ajattele Mizzyä omana itsenään, nuorena Ethan-nimisenä miehenä. On lisäksi merkittävää, että haaveillessaan elämästä Mizzyn kanssa Peter ei haaveile seksistä tämän kanssa:

A fantasy, unbidden: he and Mizzy in a house somewhere, maybe it’s Greece (oh, humble little imagination), reading together, just that, no sex, they’d manage sex with whomever, they’d be platonic lovers, faux father and son, without the rancor of lovers or the fury of family. (BN, 197)

Näin ollen homoseksuaalinen halu tai biseksuaalisuus kuvaa Peteriä yllättävän vähän. Peter on korkeintaan queer hetero. Tässä määritelmässä sanan queer ambivalenssista on suurta apua, sillä Peterin kohdalla samansukupuolinen erotiikka on aivan minimaalista.

Näitä kolmea henkilöhahmoa – Constantinea, Tyleriä ja Peteriä – yhdistää myös, melko yllättäen, incesti. Constantinen ja Tylerin ihmissuhteiden incestisiä piirteitä olen analysoinut aiemmin tässä luvussa. Myös Peterin suhtautumisessa hänen tyttärensä Beaan on lievä incestinen vivahde. Eräänä unettomana yönä Peter harhailee pitkin New Yorkin katuja ja soittaa tyttärelleen Bealle. Peterin tarkoituksena on jättää hänelle ääniviesti, sillä Bea ei ole vastannut isänsä puheluihin pitkään aikaan. Peterin suureksi yllätykseksi Bea vastaa tällä kertaa. Hämmästykseltään Peter ei oikein tiedä, mitä hänen pitäisi tyttärelleen sanoa. Puhelun Peterissä herättämät ajatukset ja tunteet ovat erikoisesti värittyneet: "He's as nervous as he was the first time he called Rebecca to ask her out. -- How can this conversation feel like a date that isn't going well?" (BN, 126). Peter siis liittyy hänen ja hänen tyttärensä väliseen puhelinkeskusteluun niitä merkityksiä, joita liittyy romanttiseen, seksuaaliseen treffikulttuuriin ja parisuhteen alkamisen mahdollisuuteen tai sen epäonnistumiseen.

Constantinea, Tyleriä ja Peteriä yhdistää siis myös ihmissuhteiden incestinen sävy. Constantinen tapauksessa incestillä on fyysinen ulottuvuus siinä missä Tylerin ja Peterin kohdalla incesti on vain häivähdys tai vivahde, joka värittää merkityksellään hahmojen joitakin ihmissuhteita. Constantinen ja Peterin kohdalla kyse on isän ja tyttären välisestä heteroseksuaalisesta suhteesta, ja Tylerin ja Barrettin keskinäinen suhde on veljesten välinen homoseksuaalinen suhde. Tylerin ja Peterin tapauksessa incesti ei kuitenkaan ole heidän seksuaalisuutensa piirre, kuten Constantinella: incesti ainoastaan värittää Tylerin ja Peterin tiettyjä ihmissuhteita. Cunninghamin romaaneissa queer ja heterous kietoutuvat merkillisellä tavalla siis myös incestin häivähdykseen.

Tässä kohdassa voisin hieman vetää yhteen edellä tekemiäni analyysyjä. Kuten olen luvuissa 4.1 ja 4.2 todennut, Peteriä, Constantinea, Tyleriä ja Cunninghamia yhdistää epäonnistumisen kokemus ja sietämätön tavallisuus ja keskinkertaisuus. He kaikki omalla tavallaan tavoittelevat jotain korkeaa ja merkittävää asiaa vain huomatakseen, että heidän taitonsa tai onnensa ei riitä sen saavuttamiseen. Itsensä ja oman elämänsä suhteen he kaikki joutuvat tyytymään tavallisuuteensa, vaikka kaipaavatkin jotain muuta. He kaikki pitävät rimaa oman itsensä ja elämänsä suhteen korkealla, mutta joutuvat pettymään. Tämä oman keskinkertaisuuden aiheuttama pettymys kaiken lisäksi on hahmoille hyvin

kipeä aihe: heidän kaipuunsa jotain parempaa kohtaan on raivokasta, epätoivoista ja kiihkeää, ja pettymys sen tavoittamattomuudesta on musertavaa.

Tämä henkilöhahmojen kokema kipeä tavallisuus kietoutuu erikoisella tavalla seksuaalisuuden teemoihin: on erityisen kiinnostavaa, että juuri (queerit) heterohahmot kokevat keskinkertaisuutensa niin sietämättömänä. Tavallisuus ja keskinkertaisuus näyttävät siis liittyvän enimmäkseen heterouteen, ja heterous puolestaan tavallisuuteen ja keskinkertaisuuteen. Cunninghamin romaaneissa oman tavallisuuden ja keskinkertaisuuden pelko on heteroudelle ominaista.

Tällä Constantinen, Tylerin ja Peterin sietämättömällä, kipeällä tavallisuudella on kiinnostava suhde luvussa 2.4 esittämäni ajatukseen, että myös Jonathania, Williä ja Barrettia Cunninghamin edustajina yhdistää hahmojen tavallisuus, jopa tylsyys. Kaikki muut romaanien hahmot vaikuttavat kiinnostavilta ja erityisiltä verrattuna näihin melko neutraaleihin hahmoihin. On kiinnostavaa, että tavallisuus tematisoituu näin erikoisella tavalla analyysissä henkilöhahmojen ja Cunninghamin tosiinsa kiinnittymisestä. Näiden kahden ryhmän merkittävä ero on kuitenkin se, että homohahmoille Jonathan, Will ja Barrett tavallisuus ei ole mitenkään negatiivinen asia, mutta heterohahmoille Constantine, Tyler ja Peter tavallisuus on jotain tuskallista, säälittävää, kurjaa ja kipeää.

Se, miten olen tutkielmassani soveltanut Lanserin (2005, 212–213) identiteetti- ja luotettavuusperiaatetta, tuo Lanserin teoriasta esiin erään piirteen, jota voi kenties pitää sekä sen heikkoutena että sen vahvuutena: Tekijällä ja henkilöhahmolla on väistämättä useita identiteetin ominaisuuksia sekä useita arvoja ja näkemyksiä. Mistä tiedetään, mitkä identiteetin ja arvojen osat ovat keskeisiä? Tekijästä ja hahmosta voidaan korostaa eri piirteitä, jolloin teoksesta saadaan erilaisia tulkintoja.

Tässä tutkielmassa Cunninghamin romaanien tulkinta huojuu kahden vaihtoehdon välillä: Merkittävänä voi pitää homoutta ja siihen liittyviä arvoja, jolloin Cunninghamin edustajina näyttäytyvät Jonathan, Barrett ja Will. Vaihtoehtoisesti voi korostaa keskinkertaisuuden pelkoa, perfektionismia ja (taiteeseen liittyvää) suuruuden tavoittelua ja sen väistämätöntä epäonnistumista, jolloin Cunninghamin edustajilta vaikuttavat Peter, Tyler ja Constantine. Tähän jälkimmäiseen tulkintaan liittyy myös hahmojen queer heterous. Jonathan ja Peter eivät kilpaile muiden henkilöhahmojen kanssa Cunninghamin edustajuudesta omassa romaanissaan. Sen sijaan *Flesh and Blood* ja *The Snow Queen* -romaanien tulkinta näyttää tässä huojunnassa erityisen kiinnostavalta: kaikista romaaneiden fokalisoiduista hahmoista kaksi hahmoa, sekä Will ja Constantine että Barrett

ja Tyler, näyttäytyvät Cunninghamin edustajilta, kun kiinnittymistä tarkastellaan erilaisesta näkökulmasta.

4.4 Häpeä Cunninghamin luovana voimana

Margaret Morrisonin (2015) queeriyttä ja häpeää käsittelevän artikkelin ytimessä on ajatus, että queerin ihmisen ei tulisi tukahduttaa queeriyden synnyttämää häpeää, vaan käyttää tätä luovana voimana. Morrisonin (2015, 30) mukaan queerin ihmisen tuntema häpeä laajentaa häntä. Tätä häpeää ei pidä paeta tai kieltää, vaan sen syitä ja seurauksia pitäisi yrittää kommunikoida taiteen avulla erilaisille yleisöille. Morrisonin käsityksen keskiössä on avoimuus ja rehellisyys: queer ja siihen liittyvä häpeä eivät ole asioita, jotka pitäisi tukahduttaa, vaan päinvastoin niitä tulisi nostaa esiin. Queer ihminen ei voi paeta häpeää, mutta hän voi käyttää sitä luovasti. Queer ihminen ei tarvitse hävetä häpeän luovaa ilmaisuvoimaa eikä ”ylpeyden” tarvitse peittää häpeää. Ihminen voi sekä käyttää häpeän motivoivaa voimaa että olla ylpeä siitä, mitä on saanut aikaan häpeän avulla. (Morrison 2015, 30.) Cunningham ei välttämättä ole Sedgwickin (2009, tässä Morrison 2015, 18) ajatusten mukainen queer ihminen: itse en ainakaan tulkitse, että Cunninghamin romaaneista välittyisi se, että Cunninghamia taiteen tekemiseen motivoi hänen seksuaalisuudestaan juontuva häpeän tunne. Kenties kuitenkin toisenlainen kuin juuri seksuaalisuudesta kumpuava queer häpeä on Cunninghamille keskeinen luova voima.

Kuten luvussa 1.2 olen todennut, queer-termille keskeistä on sen monitulkintaisuus ja epäselvyys: sillä ei varsinaisesti ole omaa olemusta. Queerille ei ole yleisesti hyväksyttyä määritelmää, ja monet termin yleiset käsitystavat ovat keskenään ristiriidassa. Queer ei kristallisoidu mihinkään tiettyyn muotoon. (Jagose 1996, 96, 99) Tätä vasten on kiinnostavaa pohtia, mitä taide ja taidekokemus oikeastaan ovat. Eivätkö taide ja sen kokeminen aina sisällä jotain, mikä pakenee täsmällistä kuvausta ja tarkkoja määritelmiä? Eikö taiteen rakastaminen ole ambivalenssin ja määritelmien huojuun sietoa – ja siitä nauttimista? Voitaissiinko tästä käsin nähdä, että taide sekä sen luominen ja kokeminen on aina jollain tavalla queeriä? Voivatko taide ja queer olla jollain tavalla liitoksissa toisiinsa?

Luvuissa 4.1 ja 4.2 tekemässäni tulkinnassa on noussut kiinnostava kuva Cunninghamista: kenties Cunninghamin voidaan tulkita pelkäävän omaa mahdollista keskinkertaisuuttaan kirjailijana. Kenties se, että Cunninghamin valmiit romaanit eivät koskaan oikein vastaa sitä mitä hän on romaania kirjoittaessaan kuvitellut, on Cunninghamille kipeä asia. Olisi kiinnostavaa yhdistää tähän tulkintaan Morrisonin (2015, 30) käsitys häpeästä taiteilijoita eteenpäin puskevana voimana. Kenties

Cunninghamin taiteen luomista motivoi jonkinlainen queer häpeä, joka syntyy siitä, että hän tietää kirjoittamisprosessin alusta loppuun saakka, että hänen valmis tuotoksensa ei tule yltämään niihin tavoitteisiin, jotka hän on sille asettanut.

Näin luvussa 2.1 muotoilemani alustava käsitys Cunninghamin eetoksesta saa kilpailijan. Luvussa 2.1 Cunningham näyttäytyy erilaisten ihmisten yhdenvertaisuutta ja tasa-arvoa kannattavana, ihmisyyden nurjatkin puolet hyväksyvänä, puolueettomana ja tuomioita jakelemattomana kirjailijana. Cunninghamista syntyy kuva tarkkanäköisenä ja suurta ymmärrystä omaavana kirjailijana, joka arvostaa itseään yhtä paljon kuin muitakin.

Tämän luvun aikana tekemäni tulkinnan myötä tämän kuvan rinnalle nousee hyvin toisenlainen kuva Cunninghamista riivattuna taiteilijana. Cunningham on perfektionistinen, ja hänelle tuottaa tuskaa se, että hän ei kykene luomaan tarpeeksi suurta kirjallisuutta. Cunningham on kauhuissaan ajatuksesta, että hän saattaa olla vain keskinkertainen kirjailija. Tämä eetos on traagisuudessaan varsin romanttinen kuva kirjailijasta. On myös huomattava, että nämä kaksi kirjailijaa Cunninghamista muodostamaani eetosta voivat hyvin elää rinnakkain: ne eivät millään tavalla sulje toisiaan pois.

5 Lopuksi: äänen ja tekijyyden queer-narratologia sekä Cunninghamin poetiikka

Olen tässä työssä tutkinut queer-teemaista kirjallisuutta uudella tavalla: olen analysoinut kerronnan diskurssia ja tekijän ilmenemistä Cunninghamin romaaneissa. Olen analyysilläni osoittanut, että kirjallisuuden queer-näkökulmainen tutkimus ei edellytä ensisijaista henkilöahmojen identiteetin tai tarinan tapahtumien analyysiä: kun narratologisen tutkimuksen kohteena on queer-teemoja sisältävä teksti, queer-teemat on helppo nostaa kerronnan keinojen analyysin kautta esiin.

Feministinen narratologia on ollut erittäin tärkeä perusta tässä tutkielmassa muotoilemalleni queer-narratologialle. Eri teorioiden epäkonventionaalinen soveltaminen sekä analyysini kohdeteoksista perustuvat vahvasti tekijän käsittämiseen hyvin materiaalisena ja ruumiillisena, mihin feministinen narratologia antaa oikeutuksen (Warhol 2012b, 39–40). Queer-narratologia siis tämänkin tutkielman tapauksessa ponnistaa voimakkaasti feministisestä narratologiasta.

Feministisen narratologian materiaalisuuteen vedoten olenkin soveltanut monia narratologisia teorioita varsin epätyypillisellä tavalla. Paras esimerkki tästä lienee se, että olen käyttänyt Aczelin

(1998) kertojan ääntä käsittelevää teoriaa tutkiessani tekijän ääntä – tämä on narratologisella kentällä hyvin epäkonventionaalinen sovellutus. Tämä sovellutus kuitenkin toimi analyysissä hyvin, mikä saattaa olla merkki siitä, että joitain narratologisia äänen ja kertojan teorioita voisi muokata vastaamaan paremmin tekijyyden materiaalisen ja ruumiillisen tutkimisen tarpeita.

Olen osoittanut, että Cunninghamin romaanien kohdalla perinteinen retorinen kertomusteoria ja implisiittisen tekijän käsite eivät ole relevantteja, vaan enemmän hyötyä on muunlaisista tekijän ja tekijän äänen teorioista. Varsin hyödylliseksi on osoittautunut Lanserin (2005) tekstin ja tekijän ”minän” kiinnittymisen teoria, jota olen soveltanut myös hieman epätyypillisesti hän-muotoisen kerronnan hahmofokalisoijien ja tekijän toisiinsa kiinnittymisen tutkimiseen. Analyysini myötä olen osoittanut, että Lanserin periaatteiden avulla tekijästä ja henkilöhahmoista voidaan korostaa erilaisia identiteetin ja arvojen ja asenteiden puolia, jolloin kohdetekstistä voi tuottaa erilaisia tulkintoja. Pidän tätä Lanserin teorian ominaisuutta sekä sen heikkoutena että sen vahvuutena.

Soveltamistani tekijän tutkimisen teorioista Korthals Altesin (2014) eetoksen teoria on osoittautunut yllättävän riittämättömäksi. Eetoksen käsitteen avulla sain muokattua alustavan, hypoteettisen Cunninghamin kirjailijakuva. Lisäksi tutkielman lopussa toin tämän käsitteen avulla yhteen tutkielman aikana tekemiäni päätelmiä Cunninghamista. Muutoin eetos-käsitteen hyödyllisyys on tutkielman aikana ollut suhteellisen vähäistä.

Kaikkein olennaisin teoreetikko Cunninghamin romaanien ja niiden tekijän analyysissä on ollut Bahtin (1991). Romaanien analyysi polyfonian käsitteen avulla on tuottanut kiinnostavia tulkintoja Cunninghamin romaaneista – vaikka osittain Cunninghamin tarkoituksena näyttääkin olevan osoittaa, että koska polyfonia ei kunnolla toimi todellisessa elämässä, se ei voi toimia myöskään fiktiossa. Toki olen soveltanut myös Bahtinin teoriaa epätyypillisellä tavalla esittäessäni, että kenties Cunninghamin tapauksessa polyfonian ja dialogisuuden voisi erottaa toisistaan siten, että Cunninghamin romaanit ovat polyfonisia, mutta eivät dialogisia. Cunninghamin romaanien tapauksessa polyfonia näyttää myös kietoutuvan Margaret Morrisonin (2015) muotoilemaan queeriin elämänetiikkaan.

Kuten totesin jo johdannossa, tämän tutkielman myötä olen halunnut viedä queer-kirjallisuuden tutkimusta pidemmälle kuin esimerkiksi Kekki (2003) ja Karkulehto (2007) yhdistelemällä romaanin sisällön analyysiä sen rakenteiden analyysiin: en siis suinkaan ole välttynyt kohdetekstieni sisällölliseltä analyysiltä. Henkilöhahmojen representoinnin analyysi niin seksuaalisuuden kuin esimerkiksi taiteilijuudenkin osalta on ollut tässä tutkielmassa keskeistä. Cunninghamin romaanien

sisällön tutkiminen on ollut mielenkiintoista. On ollut hyvin erikoista huomata, miten Cunninghamin henkilöhahmojen queer-näkökulmaisessa tutkimuksessa queer käsittää myös heteron: jokseenkin queerillä tavalla heteroseksuaaliset henkilöhahmot korostuvat tulkinnassani vahvasti homohahmojen ohella.

Cunninghamin poetiikassa moniäänisyys ja suhteellinen polyfonia – jotka siis eivät ole sama asia – ovat hyvin keskeisiä ja kaiken lisäksi monimutkaisesti ja eri romaaneissa eri tavoin toimivia piirteitä. Cunninghamin romaanien äänten tutkimuksessa löytyisi vieläkin alueita, joita tässä tutkielmassa ei ole katettu: Esimerkiksi *The Hours* ja *The Snow Queen* -romaneissa jotkut henkilöhahmot saavat oman äänensä kuuluviin vain hyvin lyhyeksi ajaksi, ja *The Snow Queen* -romaanissa on kohtia, joissa on epäselvää, kenen fokalisaatiosta on kyse. Lisäksi *Specimen Days* -romaani jäi tästä tutkielmasta lähes kokonaan pois siitä syystä, että sen yksikään hahmofokalisoija ei ole queer. Kuitenkin Walt Whitman on romaanissa esillä sekä henkilöhahmona että tuotantonsa kautta. Tuovatko Whitmanin hahmo ja hänen runoutensa romaaniin jotain queeriä? Kaikki romaanin kolme hahmofokalisoijaa toistavat Whitmanin säkeitä pakonomaisesti – tekeekö tämä näiden heterohahmojen ääntä queeriksi? Näihin kysymyksiin minulla ei ole ollut tilaa paneutua tämän tutkimuksen puitteissa.

Cunninghamin poetiikkaa muotoillessa on ollut hämmäntävää huomata, että Woolf-tutkimus soveltuu Cunninghamin romaanien tutkimiseen erinomaisesti: Cunningham on selvästi paljon velkaa klassisille modernisteille. Tämä ei näy ainoastaan hänen romaaniensa kerronnan keinoissa, vaan myös Cunninghamin käyttämissä interteksteissä – ja ennen kaikkea siinä kunnioittavassa tavassa, jolla hän näitä intertekstejä käyttää. Cunninghamin romaanit ovat vahvasti intertekstuaalisia, ja syvällinen perehtyminen Cunninghamin romaanien lukuisiin interteksteihin avaisi romaaneja varmasti paremmin. Tässä tutkielmassa olen ottanut huomioon joitakin Cunninghamille tärkeitä intertekstejä – ”Kuolema Venetsiassa” -pienoisromaanin, ”The Dead” -novellin, ”Lumikuningatar”-sadun, romaanit *Mrs Dalloway* ja *Jane Eyre* – mutta nämä ovat tietenkin vain tutkielmani kannalta välttämättömmät. Cunninghamille tärkeitä intertekstejä löytyy tietysti huomattavan paljon lisää.

Tutkielman aikana Cunninghamin tuotannosta ja kirjailijuudesta on muodostunut monipuolinen kuva. Vaikka olenkin keskittynyt analyysissäni tiukasti seksuaalisuuden teemaan, taide ja taiteilijuus ovat nousseet melkein kuin itsestään yhtä tärkeiksi teemoiksi. Queer ja taide näyttävät, ainakin Cunninghamin romaaneissa, kietoutuvan toisiinsa kiehtovalla tavalla. Aluksi Cunninghamista muodostuu hyvin idealistinen ja ylevä kuva erilaisten ihmisten yhdenvertaisuutta kannattavana kirjailijana, joka antaa kaikenlaisten äänten nousta esiin ja joka ei tuomitse mitään eikä ketään. Tämän

kauniin julkisivun takaa nousee kuitenkin myös toisenlainen kuva: Cunningham täydellisen romaanin idean riivaamana, tuskaisena taiteilijana. Nämä kuvat eivät kuitenkaan ole keskenään ristiriidassa, vaan pikemminkin ne kuvaavat Cunninghampia kahdesta eri suunnasta katsottuna.

Tekemällä jopa melko rohkeita päätelmiä Cunninghamista olen muodostanut hänestä tutkielman kulussa kiinnostavan, kaksijakoisen kirjailijakuva. Cunninghamin romaanituotannon pohjalta tehty kirjailijakuva on kaksijakoisuudestaan huolimatta harvinaisen yhtenäinen. Hyvin erikoisella, tai tarkemmin sanottuna epäilyttävän siistillä tavalla romaaneihin nähden aivan erityyppinen teksti, Cunninghamin kirjoittama *Death in Venice* -pienoisromaanin esipuhe, tukee Cunninghamin romaanien pohjalta tekemiäni päätelmiä. Tämä voi olla merkki siitä, että Cunningham saattaa hallita kirjailijakuvaansa hyvin tietoisesti, ja todellinen yksityishenkilö Michael Cunningham on mahdollisesti, ellei jopa luultavasti, aivan jotain muuta kuin hänen kirjailijakuvansa.

Kuten olen johdannossa esittänyt, Proteus-periaatteen (Sternberg 1982, tässä Karttunen 2010, 223) mukaan samalla muodolla voi olla erilaisia tehtäviä eri konteksteissa ja erilaiset muodot voivat toteuttaa samaa tehtävää eri konteksteissa. Proteus-periaate siis estää minua – luultavasti hyvästä syystä – yleistämästä tässä tutkielmassa Cunninghamin romaaneja analysoimalla tekemiäni päätelmiä queer-kerronnan keinoista universaaleiksi, muustakin queer-kirjallisuudesta löytyviksi kerronnan keinoiksi.

Vaikka Proteus-periaate epäilemättä on oikeassa, en haluaisi uskoa pelkkää yleispätevää periaatetta ilman vankkaa todistusaineistoa. Miten tekijä näkyy muussa queer-kirjallisuudessa, vai näkyykö lainkaan? Onko muu queer-kirjallisuus pikemminkin monologista tekijän oman arvomaailman esilletuontia, vai löytyykö muitakin polyfonian kanssa flirttailevia queer-romaaneja? Onko muukin queer-kirjallisuus moniäänistä ja jos on, niin millä tavalla ja mitä merkityksiä moniäänisyydellä on? Olen varma, että eri queer-teokset vastaavat näihin kysymyksiin eri tavoin. Odotan silti innolla lisää ääneen ja tekijyyteen keskittyvää queer-narratologiaa tulevaisuuteen, millä tavoin toisissa queer-romaaneissa äänen ja tekijän toiminta eroaa Cunninghamin romaaneista – ja ennen kaikkea, löytyykö joitain yhtymäkohtia.

Lähteet

Pääasialliset kohdeteokset

BN = CUNNINGHAM, MICHAEL 2010/2011: *By Nightfall*. Picador. New York.

FB = CUNNINGHAM, MICHAEL 1995: *Flesh and Blood*. Farrar, Straus and Giroux. New York.

H = CUNNINGHAM, MICHAEL 1998: *The Hours*. Picador. New York.

HEW = CUNNINGHAM, MICHAEL 1990/2012: *A Home at the End of the World*. Penguin Books. London.

SD = CUNNINGHAM, MICHAEL 2005: *Specimen Days*. HarperCollins Publishers Ltd. Toronto.

SQ = CUNNINGHAM, MICHAEL 2014: *The Snow Queen*. Fourth Estate. London.

Muu kaunokirjallisuus

CUNNINGHAM, MICHAEL 2005/2006: *Säkenöivät päivät*. Suom. Kristiina Drews. Gummerus. Jyväskylä.

CUNNINGHAM, MICHAEL 2015: *A Wild Swan and Other Tales*. Kuv. Yuko Shimizu. Farrar, Straus and Giroux. New York.

”D” = JOYCE, JAMES 1914/2012: ”The Dead”. Teoksessa *Dubliners*. Alma Classics. London. 171–219.

JE = BRONTË, CHARLOTTE 1847/2011: *Jane Eyre*. Barnes & Noble. New York.

”KV” = MANN, THOMAS 1912/2010: ”Kuolema Venetsiassa”. Teoksessa *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Suom. Oili Suominen. Tammi. Helsinki. 156–233.

”LK” = ANDERSEN, H.C. 1972/1990: ”Lumikuningatar”. Teoksessa *Andersenin satuja*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Gummerus. Helsinki. 9–34.

MD = WOOLF, VIRGINIA 1925/1996: *Mrs Dalloway*. Penguin Books. London, England.

Muu kirjallisuus

ACZEL, RICHARD 1998: ”Hearing Voices in Narrative Texts”. *New Literary History*, 29:3, 467–500.

- BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Kustannus Oy Orient Express.
- BOOTH, WAYNE C. 1961/1991: *The Rhetoric of Fiction*. Penguin Books. England.
- BOYKIN HARDY, SARAH 2011: "The Unanchored Self in *The Hours* after *Dalloway*". *Critique* 52:4, 400–411.
- BUTLER, JUDITH 1990/2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Gaudeamus. Helsinki.
- CUNNINGHAM, MICHAEL 2002/2004a: *Land's End. A Walk Through Provincetown*. Vintage. London.
- CUNNINGHAM, MICHAEL 2004b: "Introduction". Teoksessa Mann, Thomas: *Death in Venice*. Engl. Michael Henry Heim. HarperCollins. New York. v–xvii.
- DUGGAN, ROBERT 2010: "Ghosts of Gotham: 9/11 Mourning in Patrick McGrath's *Ghost Town* and Michael Cunningham's *Specimen Days*". *Journal of Postcolonial Writing* 46:3/4, 381–393.
- GINSBURG, RUTH; RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999: "Is There a Life after Death? Theorizing Authors and Reading *Jazz*." Teoksessa Herman, David (toim.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State University Press. Columbus. 66–87.
- HAFHEY, KATE 2010: "Exquisite Moments and the Temporality of the Kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*". *Narrative* 18:2, 137–162.
- JAGOSE, ANNAMARIE 1996: *Queer Theory: An Introduction*. New York University Press. New York.
- KAINULAINEN, ANNA 2007: "*What a perverse crew we are*": queer-teoreettinen luenta Michael Cunninghamin romaanista *A Home at the End of the World*. Pro gardu -työ. Jyväskylän yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuus.
- KARKULEHTO, SANNA 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulun yliopisto. Oulu.
- KARTTUNEN, LAURA 2010: "Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio". Teoksessa Hatavara, Mari; Lehtimäki, Markku; Tammi, Pekka (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Gaudeamus. Helsinki. 220–252.
- KEKKI, LASSE 2000: "Hyvää homoa tarvitaan aina – vai tarvitaanko? Laitelan Kalle ja homoseksuaalisuuden representaatio suomalaisessa saippuasarjassa *Salatut elämät*". Teoksessa

- Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna; Pajala, Mari (toim.): *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turun yliopisto. Turku. 274–286.
- KEKKI, LASSE 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Peter Lang. Bern.
- KORTHALS ALTES, LIESBETH 2014: *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. University of Nebraska Press. Lincoln.
- KUBOWITZ, HANNA 2012: "The Default Reader and a Model of Queer Reading and Writing Strategies Or: Obituary for the Implied Reader". *Style* 46:2, 201–228.
- LANDON, BROOKS 2011: "Slipstream Then, Slipstream Now: the Curious Connection between William Douglas O'Connor's "The Brazen Android" and Michael Cunningham's *Specimen Days*". *Science-Fiction Studies* 38:1, 67–91.
- LANSER, SUSAN S. 1986: "Toward a Feminist Narratology". *Style* 20:3, 341–363.
- LANSER, SUSAN S. 2005: "The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology". Teoksessa Phelan, James; Rabinowitz, Peter J. (toim.): *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing. 206–219.
- LANSER, SUSAN S. 2013: "Gender and Narrative". Teoksessa Hühn, Peter et al (toim.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University Press. Hamburg. Osoitteessa <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/gender-and-narrative> (viitattu 20.3.2017).
- LANSER, SUSAN S. 2015: "Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 23–42.
- MATSON, PATRICIA 1996: "The Terror and the Ecstasy: the Textual Politics of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*". Teoksessa Mezei, Kathy (toim.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill, London. 162–186.
- MATZ, JESSE 2015: "'No Future' vs. 'It Gets Better': Queer Prospects for Narrative Temporality". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 227–250.
- MEZEI, KATHY 1996: "Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howard's End*, and *Mrs. Dalloway*". Teoksessa Mezei, Kathy (toim.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill, London. 66–92.

MORRISON, MARGARET 2015: "'Some Things Are Better Left Unsaid': The 'Dignity of Queer Shame'". *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 48:1, 17–32.

MORRISON, PAUL 2015: "Maurice, or Coming Out Straight". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 253–274.

MOUSOUTZANIS, ARIS 2009: "Uncanny Repetition, Trauma, and Displacement in Michael Cunningham's *Specimen Days*". *Critical Survey* 21:2, 129–141.

MÄKELÄ, MARIA 2017: "The Gnomic Space: Authorial Ethos between Voices in Michael Cunningham's *By Nightfall*". *Narrative* 25:1, 113–137.

NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12:2, 133–150.

ODE = *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press.

PAGE, RUTH E. 2006: *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Palgrave Macmillan. Houndmills.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca.

PHELAN, PEGGY 2015: "Hypothetical Focalization and Queer Grief". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 78–97.

ROOF, JUDITH 1996: *Come As You Are: Sexuality and Narrative*. Columbia University Press. New York.

ROOF, JUDITH 2015: "Out of the Bind: From Structure to System in Popular Narratives". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 43–58.

SCHIFF, JAMES 2004: "Rewriting Woolf's *Mrs. Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester". *Critique* 45:4, 363–382.

SEDGWICK, EVE KOSOFKY 1990/2008: *Epistemology of the Closet*. University of California Press. Berkeley.

STEVENS, HUGH 2011: "Normality and Queerness in Gay Fiction". Teoksessa Stevens, Hugh (toim.): *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*. Cambridge University Press. Cambridge. 81–96.

STOKES, MASON 2007: "We Are Family: Michael Cunningham's *Specimen Days*". *Salmagundi: a Quarterly of the Humanities and Social Sciences* Winter, 175–183, 227.

WALTERS, SUZANNA DANUTA 2005: "From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace". Teoksessa Morland, Iain; Willox, Annabelle (toim.): *Queer Theory*. Palgrave Macmillan. Houndmills. 6–21.

WARHOL, ROBYN 2012a: "A Feminist Approach to Narrative". Teoksessa Herman, David; Phelan, James; Rabinowitz, Peter J.; Richardson, Brian; Warhol, Robyn: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State University Press. Columbus. 9–13.

WARHOL, ROBYN 2012b: "Authors, Narrators, Narration". Teoksessa Herman, David; Phelan, James; Rabinowitz, Peter J.; Richardson, Brian; Warhol, Robyn: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State University Press. Columbus. 39–43.

WARHOL, ROBYN 2015: "Giving an Account of Themselves: Metanarration and the Structure of Address in *The Office* and *The Real Housewives*". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 59–77.

WARHOL, ROBYN; LANSER, SUSAN S. 2015: "Introduction". Teoksessa Warhol, Robyn; Lanser, Susan S. (toim.): *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. The Ohio State University Press. Columbus. 1–20.

WOODHOUSE, REED 1998: *Unlimited Embrace. A Canon of Gay Fiction, 1945–1995*. University of Massachusetts Press. Amherst.

Haastattelut

COFFEY, MICHAEL 1998: "Michael Cunningham: New Family Outings". *Publishers Weekly* 245:44, 53–55.

EHRHARDT, MICHAEL 2011: "Michael Cunningham: Beyond *Death in Venice*". *The Gay and Lesbian Review* 18:1, 32–33.

MOORE, CHADWICK 2010: "Catching Up with Michael Cunningham". *Out Magazine* 30.9.2010. Osoitteessa <http://www.out.com/entertainment/books/2010/09/30/catching-michael-cunningham?page=full> (viitattu 1.2.2017).